ADOLFO CAMINHA

UM POLÍGRAFO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX (1885-1897)

CARLOS EDUARDO DE OLIVEIRA BEZERRA

CARLOS EDUARDO DE OLIVEIRA BEZERRA

ADOLFO CAMINHA
UM POLÍGRAFO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX (1885-1897)

Este livro é dedicado ao professor Sânzio de Azevedo, em retribuição à sua generosidade com os novos pesquisadores, pelo seu amor às coisas e gentes do Ceará.

Adolpho Caminha no pouco
que deixou, deixou muitíssimo...
(Pápi Jr. 1897. p.3)

Agradecimentos

Este livro, originário de minha tese de doutorado, foi escrito graças à ajuda de muitas pessoas. Sou imensamente grato a todos e aqui cito os seus nomes como forma de retribuir o muito que fizeram.

Aos meus pais e família, especialmente Tereza e Thamirys.

A Sânzio de Azevedo, por ter-me dado acesso a inúmeras fontes utilizadas na escrita da tese original. Sua generosidade para com os novos pesquisadores é imensa, como também o é o seu amor às coisas e gentes do Ceará. Assim, não poderia deixar de lhe agradecer e dedicar este trabalho.

A Odalice de Castro e Silva, minha orientadora de Especialização e Mestrado na Universidade Federal do Ceará (UFC). Sou-lhe grato por acreditar no projeto inicial que deu origem a este texto e por me receber no mundo das letras.

A Luiz Roberto Velloso Cairo, pela orientação feita com liberdade para que eu seguisse os meus caminhos.

Aos professores do curso de graduação em História na UFC, pois o que aprendi com eles permanece de algum modo neste meu diálogo com a literatura. Sou especialmente grato a Sebastião Rogério Ponte, que me orientou na Iniciação Científica, Meize Regina de Lucena Lucas, Eurípedes Funes e Ivone Cordeiro Barbosa.

Aos professores nos cursos de Especialização em Investigação literária e Mestrado em Letras na UFC, pois foi com eles que iniciei o meu diálogo com a literatura. Não poderia deixar de citar os nomes de Vera Lúcia Albuquerque de Moraes, Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez, José Linhares Filho.

A Álvaro Santos Simões Junior (Unesp/Assis) e Tânia Regina de Luca (Unesp/Assis), que gentilmente participaram das banca de qualificação e

defesa da tese, recomendando-me modificações, que muito me foram importantes.

A Isabel Lustosa (Fundação Casa de Rui Barbosa/Rio de Janeiro) e ao Dr. Marco Antônio de Moraes (USP/São Paulo), que também gentilmente aceitaram participar da banca de defesa. Sou-lhes imensamente grato pela leitura e contribuição valiosa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, da Universidade Estadual Paulista, com os quais estudei durante o doutorado: Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, Rosane Gazolla Alves Feitosa, João Luís Cardoso Tápias Ceccanttini. O que aprendi com eles foi imprescindível para concluir esta etapa dos meus estudos.

A Leonardo Mendes (UERJ), pela amizade, pela publicação de textos, pelas conversas a respeito da obra de Adolfo Caminha, graças à internet.

Nesse percurso não faltou a ajuda dos amigos e amigas de Fortaleza: Miguel Leocádio Araújo Neto e David Krebs, Fernanda Coutinho, Socorro Acioli, Afonsina Moreira, Meize Regina, Socorro Monte, Ruy Ferreira Lima (com "y" né, Ruy?), Roterdam Damasceno, Chico Miranda, Cláudia Régia, Gláucia e Rejane, Neudina Paiva, Carla e Isac Férrer, Lina Luz, amiga das mais queridas, Veleiro. Aqui, não posso deixar de citar os nomes de amigos e amigas conhecidos em Assis e São Paulo: Telma Maciel, companheira nessa jornada. Com ela dividi incertezas, sonhos e delírios... Viviane Pereira, Gilmar Tenório Santini (escrevi o nome completo, Gilmar, para você não ficar triste), Jacicarla Souza, Ana Maria Domingues de Oliveira, que me presenteou com uma edição espanhola do *Bom-Crioulo*, e Carmem Almeida, sempre carinhosas, Anderson Roszik, Roberta e Aline, Ritinha, Luciana Brito, Aparecida, Eliane, Sandra, Chico, Maísa, Gabriela e Elida, Édima e Eli, Amélia e Sandro, Júnior Rebelo, Paula Shafirovitz.

Sou grato aos meus companheiros de república nos anos em que morei em Assis: Helton Alves Lima, Ulisses Moura e Silva, Eric Tiago Minervino (Fofuxo), Luis Felipe (Tupã) e Aluísio Martins. Morar com eles foi uma aventura...

Agradeço aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da FCL de Assis, especialmente a Catarina, Lílian, Lucilene, e Marcos.

Agradeço também aos funcionários da biblioteca, notadamente ao Auro, sempre atencioso na minha busca constante de livros e periódicos.

Não poderia deixar de agradecer a Gertrudes Costa Sales, do setor de mi-

crofilmes da Biblioteca Pública Estadual Governador Menezes Pimentel, em Fortaleza (CE), pela amizade e atenção. Agradeço igualmente aos funcionários da Academia Cearense de Letras e Instituto Histórico do Ceará.

Aos cantores e cantoras que ouvi durante a escrita, o que fez que este trabalho tivesse uma trilha sonora. Aos poetas e prosadores lidos, alguns deles me servido de inspiração.

À cidade de Assis (SP), que me recebeu, e da qual guardo ótimas e deliciosas lembranças... Não poderia deixar de citar aqui três nomes: Fran, Dona Dita e Maria.

Ao CNPq que, concedendo-me uma bolsa de estudos, permitiu que a tese fosse escrita e defendida em tempo hábil.

Sumário

Introdução

O começo de tudo...

Caro leitor,

No ano 2000, iniciamos o processo de pesquisa a respeito da obra de Adolfo Caminha. Este livro, originalmente minha tese de doutorado, é o amadurecimento do processo, uma vez que nos empenhamos para tornar real uma ideia inicial, que, ao longo de seu desenvolvimento, foi tantas vezes mudada, alterada, posta em dúvida e, por alguns momentos, abandonada. Ainda assim, ela foi perseguida e dada à conclusão, mesmo que, ao longo da sua escrita, as falhas e as fragilidades de sua constituição e defesa sejam evidentes e imensas. Diante disso, pedimos ao leitor que seja paciente. Chegar a este momento obrigou-nos à retomada dos passos dados ao longo desse percurso. Desse modo, a presente introdução, além do seu papel ordinário, que é o de colocar o leitor a par daquilo que ele pode encontrar no corpo do livro, tem também o caráter de memória, o que implica retomar, ao menos em parte, os esforços realizados para alcançar um objetivo: o estudo do conjunto da obra de um autor brasileiro do século XIX, aquele século que, para Arnold Hauser, pensando a arte e a literatura na sociedade europeia, em sua *História social da arte e da literatura*, teve início em 1830, ano deflagrador de uma modernidade artística e especificamente literária até então não vista. No caso brasileiro, uma modernidade correspondente talvez tenha ocorrido a partir da chamada Geração de 1870 da qual Adolfo Caminha foi um herdeiro intelectual.

Seguindo essa lógica deflagrada por Hauser, Adolfo Caminha não seria um autor do final do século XIX, mas um autor do seu "início", que, além de ser

marcado por uma possível modernidade artística e intelectual, foi marcado também por transformações profundas na sociedade brasileira como a Abolição da escravatura, em 1888; a Proclamação da República, em 1889, ambas mobilizadas e mobilizadoras dos seus pares e deles mesmos, servindo-lhes como possibilidades de encontro ou de vitrinas públicas, uma vez que, armados de discursos escritos e orais, esses homens de letras, alguns deles também homens das armas, como o fora Adolfo Caminha, entravam na arena política contracenando com outros "atores"; na economia do período destacou-se a entrada crescente do país no sistema capital de produção como mercado consumidor de bens industrializados; na literatura deu-se a consolidação de uma dita era nacional iniciada pelo romantismo. O realismo e o naturalismo trouxeram para o centro da cena literária brasileira temas e representações de sujeitos ainda não vistos, como o negro, o pobre, o escravo, o homossexual, todos esses presentes na obra de Adolfo Caminha, especialmente em seu *Bom-Crioulo*. Um misto de crescimento material e crescimento intelectual marcou o período. A esse respeito afirmou Antonio Candido (2004, p.63-4):

> A vida cultural se desenvolveu muito nos decênios de 1860 e 1870, caracterizando-se este último pelo grande progresso material, inclusive o desenvolvimento das vias férreas e a inauguração, em 1874, do cabo telegráfico submarino, que permitiu a aproximação com a Europa por meio da notícia imediata. Foram então fundadas ou reorganizadas escolas de ensino superior, o jornalismo ganhou tonalidade mais moderna e houve notável progresso na produção de livros, graças a algumas casas editoras das quais ressalta a Garnier, que promoveu a publicação em escala apreciável de autores brasileiros do passado e do presente, sem falar no incremento de obras traduzidas. Além disso, ela editou a boa *Revista Popular* (1859 – 62), que exprime o amadurecimento dos pontos de vista críticos do Romantismo.

Foi, então, nesse contexto social, político, econômico e cultural que Adolfo Caminha escreveu e teve a sua obra publicada, o que significa dizer que foi nesse contexto que se deu também a sua formação e a construção do seu nome de autor. No centro da discussão que propusemos neste trabalho está a figura do autor, tanto como sujeito como categoria para os estudos literários. Mas uma pergunta se nos mostrou capital: como Adolfo Caminha foi lido ao longo da recepção de sua obra? O que significa também perguntar: como Adolfo Caminha foi lido na sua atuação como autor? Tentando responder a essas perguntas, vejamos alguns exemplos da fortuna crítica da obra caminhiana.

Alguns leitores da obra de Adolfo Caminha: breve revisão de sua fortuna crítica

A fortuna crítica sobre a obra e sobre Adolfo Caminha é marcada por características e critérios fundamentados da equação vida+obra. Duas palavras reverberam em sua fortuna crítica: vingança e imoralidade. Essas palavras são lançadas sobre os seus dois mais conhecidos romances: *A normalista* e *Bom-Crioulo*. Salvo dois artigos escritos por Araripe Júnior, os demais fazem ressoar aquelas palavras alicerçando-as na equação vida+obra. Araripe Júnior associou *A normalista* a um retrato da vida nas capitais das províncias, notadamente as mais acanhadas e afastadas do Rio de Janeiro, como era o caso de Fortaleza, onde se passa o enredo do romance. Assim pronunciou-se Araripe Júnior (1963a, v.III, p.171):

> Quem quiser conhecer a cidade de Fortaleza e intoxicar-se um pouco com a barbaria semi-civilizada de uma capital provinciana, onde reina o babismo em todo o seu furor, não tem mais do que abrir o livro de Adolfo Caminha e entregar-se à leitura de suas páginas sem preocupação de crítico. Reproduzo o que escrevi algures. Enquanto se lêem aquelas páginas, vive-se um pouco no Ceará. Os acidentes físicos estão todos nos seus lugares. As ruas principais da cidade, o Passeio Público, o Trilho, o Pajeú, o Mucuripe, surgem aqui, ali, sugestivos e pitorescos. Os aspectos particulares dos costumes cearenses confundem-se a todo instante com a ação do romance.

Ao afirmar que "Reproduzo o que escrevi algures", Araripe referiu-se ao artigo "O romance brasileiro – *A Normalista – Cenas do Ceará*, por Adolfo Caminha – 1893". Esse seu artigo é um dos primeiros a tratar do romance de estreia de Adolfo Caminha. Sem que a opinião de Araripe Júnior viesse a desaparecer, a recepção dos romances de Caminha tocou outros sons, fundamentados, sobretudo, nos fatos da vida do autor. Um dos primeiros artigos escritos logo após a morte de Caminha, em 1897, traçou relações entre a sua vida e a sua obra, esta como sendo resultado de sua personalidade, supostamente, nervosa, inquieta e revoltada. Nele, Pápi Júnior (1897, p.9.2) afirmou:

> porque a alma de Adolpho Caminha era feita dos *pesadumbres* ignotos dos que soffrem sempre, desse *mau-humor contumaz dos visionarios*; tinha enfim, toda uma conformação de grande artista, cheia de *nevroses rosaceas* do Bello, e das *irresponsabilidades idiosyncrasicas do temperamento*. (grifos nossos)

A união entre os aspectos da vida do autor e a realização de sua obra foi, mais e mais, destacada na sua fortuna crítica. A equação vida+obra, à qual já nos referimos, sempre serviu a esse propósito. São diversos os críticos que se fundamentaram nela para julgar a obra de Adolfo Caminha. Os prefácios das edições de *A normalista* prestam-se bem para essa análise. Segundo os seus autores, *A normalista (Cenas do Ceará)*, de 1893, foi escrito com a tinta da vingança, cujo alvo seria a sociedade cearense, que não aceitou o relacionamento de Adolfo Caminha com Isabel Jataí de Paula Barros, à época já casada com um militar do Exército. Esse mesmo critério, ou seja, a vingança, serviu, segundo os críticos, para o romance *Bom-Crioulo*. Nesse, o alvo seria a Marinha, instituição militar da qual Adolfo Caminha fazia parte e dela saiu para viver com a citada Isabel. Nada pior para a Marinha brasileira do que ser o cenário de um relacionamento entre dois homens como vemos em *Bom-Crioulo*. De praça de armas a Marinha se viu praça de amantes do mesmo sexo, o que não era a imagem desejada pela instituição.

A personalidade supostamente dada à polêmica e aos infortúnios foi o principal julgamento que fizeram de Adolfo Caminha. Segundo os críticos, essas características não deixaram de respingar sobre a obra caminhiana. Os mesmos críticos não economizaram na busca de dados que confirmassem essa tese. Raimundo de Menezes (1950, p.7), que citaremos mais uma vez, foi buscar na infância do autor exemplos que a confirmassem. Um dos mais "interessantes" reproduzimos a seguir, destacando em itálico palavras que reforçam a confirmação da tese citada.

> Era uma *criança raquítica* e que parecia *predestinada a poucos meses de vida*. Antes dos oito anos por duas ou três vêzes às portas da *morte*. Em uma dessas ocasiões chegou mesmo a ser feita a encomenda de um *caixão* para o seu *enterro*, sendo como era esperado um *desenlace* a qualquer momento. (ibidem)

Juízos como esses, feitos com fundamento nos aspectos da vida, repetem-se na fortuna crítica de Caminha. Foi também nesse tom que tocou a crítica de Frota Pessoa (1902, p.226), que a respeito afirmou em 1902:

> Adolpho Caminha foi um desses seres de *destino errado*. Elle não nasceu, nem para o homem que foi, nem para o escriptor que se manifestou. O *desencontro* da sua missão social e da sua missão intellectual formou todo o seu *infortunio*. (grifos nossos)

Citamos os nomes de Pápi Júnior e Frota Pessoa e os designamos como críticos fundadores de um julgamento que, recorrentemente, encontramos na fortuna crítica da obra de Adolfo Caminha durante mais de cem anos. A segunda edição de *A normalista*, de 1936, traz um prefácio de Décio Pacheco Silveira (1936, p.IV), que afirmou:

> "A Normalista", comtudo, não é uma obra livre de defeitos. O autor era moço e o romance foi escripto sob a impressão dos *acontecimentos que lhe perturbaram e estragaram a vida*. Está, por isso, impregnada de um *pessimismo* em que se sente o surdo desígnio de uma *desforra contra a sociedade provinciana*, que o julgou e condemnou com tanta severidade. (grifos nossos)

Valdemar Cavalcanti (1941, p.158), que também se ocupou da obra de Adolfo Caminha, a respeito afirmou:

> Tudo o que saiu da penna de Adolpho Caminha tem, necessariamente, a marca de suas *desgraças pessoaes*: em sua obra decerto que se reflecte o *amargor profundo* do orphão do destino. De seus romances chega até nós um *bafo ácido de dor, de raiva, de repulsa e odio*, não em relação a determinados indivíduos ou costumes, mas talvez a certo meio e tempo. Tudo nas paginas que escreveu transpira o *desejo de vingança do homem falhado e vencido pelo destino*. (grifo nosso)

Não parece ser acaso que o artigo de Cavalcanti seja intitulado "O enjeitado Adolpho Caminha". Já o seu título revela a leitura de Cavalcanti, que a respeito do romance *A normalista* afirmou:

> *A Normalista* representa uma *revolta* contra habitos e temperamentos forrados de hypocrisia. Aqui e ali, o romancista como que rilha os dentes, enterra as unhas na própria carne, interrompe o fio da história para dizer não. E' uma atitude sem duvida perversa e impertinente, peculiar, aliás, aos naturalistas.
>
> E' contra a vida, que elle quer traduzir ao pé da letra e por isso mesmo traindo e deformando o original, – é contra a vida que Adolpho Caminha se revolta, ao acompanhar as suas curvas caprichosas e ao focalizar certos trechos menos límpidos da paisagem humana posta sob seus olhos. Recortando figuras angulosas de gente infeliz e contando a sangue frio as desgraças alheias, o que elle faz é *vingar-se* de seu próprio destino. (ibidem, p.158-9)

No prefácio escrito para a terceira edição do romance *A normalista*, que foi publicada em 1950, Raimundo de Menezes (1950, p.6) afirmou: "Para

compreender-lhe a obra, faz-se mister recompor-lhe a vida". E continuou Menezes:

> Trazia consigo, escritos nos tempos de Fortaleza, os originais de um romance a que dera o título de "A Normalista", em que procurara retratar com *mordacidade* os hábitos e costumes da pequenina capital provinciana. Era uma espécie de *revanche* contra tudo quanto o tinham feito sofrer. Uma *válvula de escapamento* para um *ressentimento recalcado*. (ibidem, p.10, grifos nossos)

Afirmações como essa a propósito do romance em causa se repetirão ao longo de sua fortuna crítica. Na quarta edição do romance, Sabóia Ribeiro (1976, p.6) afirmou:

> Todos reconheceram certa ligação entre o entrecho do romance e o caso sentimental do escritor, quando se viu perseguido na capital cearense, em nome dos seus pundonores. *A Normalista* seria, no fundo, um *revide* aos agravos que sofrera. No Ceará, ainda pela primeira década e inícios da segunda, eram citadas nominalmente algumas figuras que Adolfo Caminha pusera na sua ficção e seus correspondentes na vida real, umas, vivendo no meio fortalezense, outras no Rio, como o "Presidente Castro", já baixado no túmulo. (grifo nosso)

Como o leitor vê, mesmo passados 83 anos da primeira edição, na quarta edição o critério da vingança se repetiu. Ribeiro acrescentou a essa informação o fato de haver na leitura das primeiras décadas do século XX o estabelecimento de uma ligação entre as personagens do romance e a "realidade". Nesse caso, parece válido perguntar: O que é ficção? O que é realidade? Sabóia Ribeiro não se ocupou somente uma vez da obra de Adolfo Caminha. No livro que escrevera para comemorar o centenário de nascimento do autor em causa, em um tópico intitulado de "Os subterrâneos do escritor", Ribeiro (1967, p.14) afirmou: "Um *propósito vingador* constitui, ao menos parece, o impulso inicial de seu primeiro romance – *A Normalista*" (grifo nosso).

Ainda no mesmo livro, porém no tópico "Condicionamentos do romancista", Ribeiro apontou para cinco circunstâncias da vida de Caminha que teriam condicionado a produção de sua obra, mais uma vez a equação vida+obra foi o critério utilizado para explicar a obra caminhiana. A vingança ou revide aparece como contexto do quarto condicionamento. A esse respeito lemos:

> O quarto, seu drama passado de amor passado em Fortaleza, onde servia como oficial de Marinha, e em que raptara uma mulher casada. Diante da campanha que lhe moveram, lá, em nome do pundonor da sua sociedade, Adolfo Caminha foi transferido e, não aceitando a transferência, teve de deixar a farda, sacrificando a sua carreira. Concebeu então *A Normalista*, que é, incontestàvelmente, um revide ao que lhe fizeram. (ibidem, p.15)

A vingança também será considerada o motivador da escrita do *Bom-Crioulo*, como também o afirmou Sabóia Ribeiro:

> Esse quarto fator se desdobra naturalmente na mágoa que lhe teria ficado de seus superiores, que recusaram suas razões e lhe impuseram uma transferência reputada por ele, mas do que arbitrária, humilhante. Não se pode desvincular desse fato algum *desabafo* já repontado no seu *Pais dos YanKees* e algum traço caricatural mais forte existente nas dobras de *Bom-Crioulo*. É, por exemplo, aquêle Comandante implacável da corveta diante dos castigos a marinheiros, a explodir: – Hei de corrigi-los: corja! A marinhagem embotada assistindo à cena da flagelação, "sem nenhum frémito, como se fosse a reprodução banal de um quadro muito visto". (ibidem, p.15-16, grifo nosso)

Poderíamos aqui arrolar uma lista extensa de textos críticos que voltam a basear-se na vingança, revancha ou revide como critério de julgamento e sentença última do romancista Adolfo Caminha, bem como o seu gênio difícil tantas vezes chamado de birrento, como o fizera, por exemplo, Antonio Sales, um dos seus companheiros de Padaria Espiritual. Essas palavras aparecem como palavras-chaves de um modo de ler a obra de Adolfo Caminha. Ficamos com esses nomes citados, mas o leitor pode juntar a eles vários dos nomes constantes na bibliografia sobre o autor e sua obra que aparece no final deste livro. Como o leitor também verá nos capítulos que seguem, citaremos diversas vezes a biografia de Adolfo Caminha escrita por Sânzio de Azevedo, que muito se dedicou ao estudo do autor. O leitor pode estar se perguntando por que praticamente todos os exemplos dados dizem respeito ao romance *A normalista*? Porque, como o leitor constatou, os critérios usados para julgar *A normalista* também serviram para julgar o *Bom-Crioulo*, como já o afirmou Sabóia Ribeiro. No caso do romance *Tentação*, a fortuna crítica é escassa. Talvez, por tratar-se de um romance publicado postumamente, ele quase não recebeu a atenção dos críticos. O mais que se afirmou a seu respeito é que se trata de uma romance realista e não de um romance naturalista como os anteriores.

Para finalizar essa revisão da fortuna crítica, vale dizer que os julgamentos realizados são também representativos de um momento e de um tipo de crítica. Trata-se de um modo de ler e de compreender a obra. Não nos cabe conceituá-los como incorretos. São julgamentos válidos para o momento em que ocorreram, levando-se em conta as ideias circulantes e o modo como a literatura era compreendida. Nos tempos atuais, uma outra leitura da obra caminhiana parece-nos válida. Por isso propusemos a tese do polígrafo.

Adolfo Caminha: um autor tenso e intencionado

As histórias da literatura brasileira categorizaram Adolfo Caminha como um autor contraditório, frágil e menor, talvez marginal se pensado em relação aos grandes nomes do período. Preferimos chamá-lo de um autor tenso. Tenso em relação às transformações que marcaram aquele "início" do século XIX, pois, ao mesmo tempo em que ele as louvava e pedia por elas, ele também as via com desconfiança, destacadamente no caso da entrada do Brasil no mercado consumidor de bens importados, que a seu ver ameaçava a cultura e os costumes locais, como é possível apreender da leitura de sua coluna intitulada de "Sabbatina", no jornal *O Pão*, da Padaria Espiritual.

Adolfo Caminha foi tenso também em relação à encruzilhada estética que foi o século XIX, cheia de possibilidades no campo geral das artes e da literatura em particular. E por fim, tenso em relação à escrita ficcional e à remuneração financeira dela advinda. Tensão parece ser uma das suas principais características. Tensão entre a vida e a arte, entre o viver e o escrever, entre a escrita e a publicação, entre as letras e os números, entre um suposto heroísmo e uma igualmente suposta vitimização de sua personalidade. Foi assim que iniciamos a nossa leitura do conjunto da obra de Adolfo Caminha. Mais do que um polo ou outro, o que nos parece mais importante é a tensão entre eles, pois Adolfo Caminha não esteve só de um lado ou de outro. Foi da tensão desses polos que resultou o conjunto da sua obra.

Além de tenso, também o consideramos intencionado, isto é, motivado por uma intenção, uma missão, como era comum aos seus pares letrados do período. Adolfo Caminha é um crente da literatura como arte civili-

zadora. Em seus textos críticos são muitos os exemplos dessa sua crença. Igualmente intencionada foi a sua participação no movimento republicano, notadamente no Ceará, movimento político que ele fez questão de representar em seus romances *A normalista* e *Tentação*. Tenso e intencionado é um binômio que o leitor pode encontrar no conjunto da obra caminhiana. Esse binômio ajudou-nos a compor aquela que achamos que é a sua maior característica como autor: a poligrafia. Uma poligrafia segundo as condições sociais e intelectuais de seu tempo e segundo as suas próprias necessidades pessoais, incluindo-se nelas as financeiras, bem como as necessidades de seu projeto literário: a de fazer-se um autor profissional. O possível é sempre a medida nesse projeto. Ser o polígrafo, no caso de Adolfo Caminha, era ser o autor possível em seu tempo, o que significa dizer também nas circunstâncias que o rodeavam. Portanto, estar em toda parte por meio da poligrafia era levar a cabo, ou ao menos tentar levar, esse projeto. O fim de sua poligrafia nos pareceu ser esse. Essa é a tese que aqui defendemos. Mostrando-se consciente do meios que o cercavam, e quando dizemos meio pensamos em sistema ou campo literário, Adolfo Caminha procurou estar em toda parte, ainda que suas ambições pessoais o limitassem a alguns circuitos específicos.

Considerado pela história tradicional da literatura brasileira como um autor naturalista, Adolfo Caminha morreu de tuberculose, a doença que mais vitimou os românticos e serviu à historiografia como critério de conceituação dos românticos. Louvando Émile Zola como exemplo a seguir, tanto nas letras como na vida, não deixou de reconhecer Cruz e Souza como o poeta mais bem acabado do seu tempo. Em comum com os homens de letras de sua época, deixou o Ceará, a sua província natal, para viver na capital do Império e, em seguida, a capital da República, que era também a capital da República das Letras nacionais. Ir ao Rio Janeiro era como ir a "Paris em ponto pequeno", como ele afirmou em seu romance *Tentação*. Se o dinheiro não dava para atravessar o Atlântico, que tal desembarcar no Rio? Esse foi o percurso que o dinheiro possibilitou ao nosso autor. Na então capital do país, associou-se aos simbolistas, esses também marginalizados. Nela, criticou a poesia parnasiana e louvou a relação entre a ciência e a arte. O homem que buscamos conhecer é o autor Adolfo Caminha e, mais especificamente, o autor na sua condição de polígrafo, como o definiremos a seguir.

Passo a passo...

Para conhecer esse sujeito multifacetado, muitos passos foram dados. O primeiro passo do processo de pesquisa foi recolher o maior número de fontes possível em instituições cearenses: Academia Cearense de Letras; Biblioteca Pública Estadual Governador Menezes Pimentel; Biblioteca Pública Municipal Dolor Barreira, Casa de José de Alencar; Instituto Histórico e Geográfico do Ceará. Somamos às fontes reunidas nessas instituições as fontes coletadas na Biblioteca Nacional e na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Assim, reunimos fontes de Adolfo Caminha ou a seu respeito e a respeito de sua obra, além de fontes que nos permitiram propor e desenvolver as discussões em cada um dos capítulos deste livro, como o leitor confirmará adiante. Dito desse modo, a coleta e catalogação de fontes pode parece ao leitor uma etapa simples. Talvez o fosse se não se tratasse de obra publicada no século XIX. Essa etapa foi uma verdadeira arqueologia literária, sobretudo pelas péssimas condições em que as fontes eram encontradas. Some-se a essa dificuldade o fato de parte importante do conjunto da obra de Adolfo Caminha encontrar-se ainda dispersa. O autor sobre quem supostamente já se sabia tudo viria a nos causar surpresas. Nesses nove anos de pesquisa, a coleta e a sistematização das fontes foram constantes e realizadas ao longo dos cursos de Especialização em Investigação Literária (2002) e o Mestrado em Letras (2004), ambos na Universidade Federal do Ceará, onde havíamos concluído o curso de Licenciatura plena em História (1999).

No curso de Especialização procedemos a um diálogo inicial com as fontes reunidas naquela fase. Em seguida, no curso de Mestrado, analisamos a atuação de Adolfo Caminha como crítico literário. Para tal, nos detivemos em seu único volume de crítica literária – *Cartas literárias* – e sua relação com a ficção caminhiana. Os resultados então alcançados foram expressos na dissertação intitulada *Cartas literárias: questionamentos e comentários a propósito da contribuição crítica e ficcional de Adolfo Caminha*, que já nos levava a reunir os indícios para a tese que defendemos agora, ou seja, a de Adolfo Caminha como um polígrafo possível para o sistema literário vigente de um modo geral e para um sistema que lhe foi particular e possível de executar seguindo normas comuns aos homens de letras de seu tempo e normas às quais ele mesmo se impôs, daí falarmos em um modo particular de proceder e executar o conjunto de sua obra. Ao considerá-lo como um polígrafo possível, pensamos também

nessa possibilidade como forma de existência o que significa dizer como uma forma de inserção nos sistemas que nem sempre lhe foram favoráveis, como o sistema econômico, político e social. Em linhas gerais, é essa a tese que aqui defendemos. Neste livro ainda voltaremos à análise de sua atuação como crítico, pois na dissertação de mestrado não nos detivemos no conjunto de seus artigos críticos intitulados de "Crônicas de Arte" nem no prefácio intitulado "Carta", fontes as quais não tínhamos acesso à época do mestrado.

Desde o princípio, a pesquisa e os resultados alcançados tiveram um caráter transdisciplinar, oriundo de nossa formação acadêmica, ainda que não fosse reconhecida pelos historiadores como uma pesquisa histórica propriamente dita, nem pelos estudiosos da literatura como uma pesquisa intrinsecamente literária, mas justamente de história nas áreas específicas de história social da literatura, sociologia da literatura ou história cultural da literatura. O que parece um problema de definição para uns talvez seja a única virtude deste trabalho: a possibilidade de transitar entre fazeres e colocar-se em um espaço de diálogo. Falta de reconhecimento dos historiadores e estudiosos da literatura à parte, procuramos formatar a pesquisa no diálogo entre essas duas áreas, utilizando para tanto o instrumental teórico e crítico das áreas citadas ou de áreas correlatas, notadamente a Sociologia, uma vez que citamos Pierre Bourdieu e utilizamos várias de suas propostas na abordagem do fenômeno literário. O caráter transdisciplinar da tese parece tê-la adequado bem ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, da Universidade Estadual Paulista (Unesp), onde defendemos a tese que deu origem a este livro sob a orientação do Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, uma vez que a área de concentração do programa é Literatura e Vida Social. Nesse caso, o diálogo com a História e a Sociologia procurou contemplar aquilo que o programa intitulou de "Vida Social".

O objeto

Dito isso, o leitor pode estar se perguntando: por que escolhemos a obra de Adolfo Caminha como nosso objeto de pesquisa? Instigou-nos o fato de Adolfo Caminha ser, pelo menos no Ceará, sua terra natal e nossa também, um autor sobre quem supostamente já se sabe (ou se saberia) tudo. Porém, o exame mais atencioso de sua produção ou do que preferimos chamar de conjunto da sua obra levou-nos a considerar como equivocada aquela afirmação, seja porque

sempre é possível dizer algo, ainda que a contribuição a ser dada seja pequena com é a nossa, e esse nos parece um princípio básico da ciência ou do conhecimento cientificamente organizado, seja porque percebemos que boa parte das fontes que formam o conjunto de sua obra, notadamente os periódicos, bem como as primeiras edições de seus livros, pouco haviam sido coletadas, organizadas, analisadas e problematizadas à luz de um instrumental teórico atualizado, tanto na perspectiva dos estudos literários e/ou históricos como ainda na perspectiva transdisciplinar a qual nos propusemos realizar. Some-se a isso o fato de que na escala maior de valoração do autor, isto é, na escala da literatura brasileira, Adolfo Caminha ser um autor considerado menor em relação aos seus pares naturalistas, sempre mostrado, por exemplo, à sombra de Aluísio Azevedo, e aos pares de sua época de um modo geral. A valoração local de sua atuação como escritor contrasta com a sua valoração nacional e esse contraste é relevante para pensarmos a presença das literaturas ditas locais em relação à literatura dita nacional. O que representa a literatura cearense para a literatura brasileira? Mas, qual é mesma a literatura nacional? Essas foram algumas das perguntas que fizemos ao longo da escrita da tese, mesmo que não as tenhamos respondido.

Obviamente, leitor, houve em nossa escolha um aspecto fundamental: o fato de Adolfo Caminha ser cearense como nós. Não acreditamos na neutralidade da pesquisa, mas na capacidade que um objeto de pesquisa tem de nos afetar, ou seja, de estimular em nós um afeto fundamental como um motor de estímulos que nos levou a produzir a pesquisa. Haverá para alguns um grave defeito nesse critério. Mas esse será apenas mais um defeito entre tantos que os leitores poderão encontrar aqui. A história de Adolfo Caminha, as suas idas e vindas entre Ceará, Rio de Janeiro, Estados Unidos e, definitivamente, Rio de Janeiro, onde ele faleceu precocemente, afetaram-nos profundamente. Não fosse esse afeto não teríamos dedicado todos esses anos ao estudo de sua obra.

As fontes

Como já afirmamos, temos como fonte de pesquisa o conjunto da obra de Adolfo Caminha. Em princípio chamou-nos atenção aquela afirmação de Pápi Júnior (1897, p.3) que serve de epígrafe a este livro: "Adolpho Caminha no pouco que deixou, deixou muitíssimo". O que seria esse muitíssimo? Como

conhecê-lo? Estaria o crítico se referindo somente à ficção caminhiana? Foi assim que optamos por analisar o conjunto da obra de Adolfo Caminha. Por conjunto da sua obra compreendemos todas as suas realizações no campo intelectual. Analisar esse conjunto da obra conferiu a este trabalho o caráter de uma leitura panorâmica. Eleger o conjunto da sua obra como fonte fez que não nos detivéssemos em um ponto único, fosse esse ponto um romance, um texto crítico ou um texto jornalístico. A compreensão de que Adolfo Caminha é um polígrafo fez também que não nos detivéssemos em somente uma de suas faces, mas que elas estivessem em nossa abordagem, sempre que possível, em diálogo. Esse fato poderá causar nos leitores um certo estranhamento quanto à metodologia, que muda conforme a nossa necessidade de análise em um e outro capítulo. Leitura de sua obra como uma poligrafia exigiu-nos um método específico: a polileitura.

Ainda a respeito das fontes, podemos dizer que se trata de fontes impressas, como o leitor verá adiante; no caso específico dos livros, eles foram tratados como livros-documentos,[1] pois não somente trabalhamos com romances, contos, poesias, mas sobretudo com várias edições de um mesmo romance, como foi o caso de *A normalista (Cenas do Ceará)*, recorrendo, na medida do possível, às primeiras edições de um mesmo título. Nesse caso, o livro foi tratado como documento de si mesmo e como documento do seu processo de existência, incluindo-se nesse processo a análise de seus elementos materiais. A materialidade dos livros foi um aspecto bastante observado ao longo da escrita da tese. Juntem-se a essas fontes a fortuna crítica delas. O diálogo estabelecido com as fontes também deu à tese um caráter de revisão da historiografia literária brasileira do período em causa e, destacadamente, da obra de Adolfo Caminha. Como já dissemos, uma das fases mais importantes e difíceis da pesquisa foi a reunião das fontes. Como afirmou Carla Bassanezi Pinski (2005, p.7): "Historiadores trabalham com fontes. Nós nos apropriamos delas por meio de abordagens específicas, métodos diferentes, técnicas variadas". Portanto, perguntamos: como analisar tantas fontes diferentes com uma mesma metodologia? Como nos propor a analisar Adolfo Caminha como um polígrafo sem experimentar um método específico para cada face de sua poligrafia? Parte importante do tempo de escrita foi usado na tentativa, repetimos, de constituir esse método mutante: a polileitura. Esperamos ter conseguido.

---

1 A ideia de trabalhar com o conceito livro-documento foi-nos suscitada pela leitura do artigo *O livro Fontes históricas como fonte*, de Maria de Lourdes Janotti (2005, p.9).

Assim, o que o leitor encontrará no corpo deste texto é uma tentativa de diálogo com as fontes que arrolaremos a seguir. Sobre a natureza objetiva das fontes utilizadas, podemos dizer que há aquelas que a tradição dos estudos literários considera (ou considerou) como propriamente literárias – a ficção em prosa e poesia – e também aquelas que gravitam (ou gravitavam) em torno das primeiras, como os jornais, as cartas, a crítica etc. Considerá-las como propriamente literária ou não dependerá da opinião do leitor. Aqui, todas estão em cena ou talvez a ficção esteja de fato nos bastidores, pois é de lá que ela dialoga com as demais fontes e fazeres, como o leitor também verá. Não há neste texto um capítulo sobre o autor de ficção, o que poderia indicar aos leitores que não nos ocupamos dessa face do polígrafo. Mas, como verá o leitor mais atento, a ficção caminhiana percorre todo o livro, mas sempre em diálogo com os seus outros fazeres.

As realizações intelectuais de Adolfo Caminha, como as consideramos, são aqui citadas conforme a data de publicação. São de 1885, por exemplo, os textos críticos "Pseudo-Teatro" e "O Indianismo", os primeiros que ele teve publicados, daí servir essa data como o início do recorte temporal que realizamos. Dados de sua biografia fizeram-nos crer que o autor estava à época no Rio de Janeiro, onde vivia desde 1880, pois para lá ele fora levado com a finalidade de continuar os estudos após o falecimento de sua mãe. Em 1887, Adolfo Caminha teve publicado dois livros *Voos incertos (primeiras páginas)* e *Judith e Lágrimas de um crente*. No primeiro, reuniu poemas escritos entre os anos de 1885 e 1887. Portanto, ao mesmo tempo que escrevera os seus textos críticos citados, escreveu também, ou começou a escrever, os seus poemas. Vemos desse modo o encontro do crítico com o poeta. Não podemos afirmar, ao certo, se um tipo de texto, o que significa também afirmar um tipo de fazer, precedeu o outro, ou seja, se os poemas precederam os artigos ou vice-versa, o que resultaria em uma estreia diferenciada a partir de cada tipo de texto. Se não o afirmamos é porque não pudemos consultar a revista da Escola de Marinha na qual vários poemas de *Voos incertos (primeiras páginas)* foram originalmente publicados.

Esse mesmo livro *Voos incertos* traz estampado na capa o seu local de publicação e o editor: Rio de Janeiro, Typ. da Escola de Serafim José Alves, localizada no número 83 da rua Sete de setembro, o que nos faz concluir que os textos críticos também foram publicados naquela capital. Segundo Sânzio de Azevedo, em *Adolfo Caminha (Vida e obra)*, foi também em 1887 que o autor teve o seu conto "A chibata" publicado nas páginas da *Gazeta de Notícias*,

do Rio de Janeiro. Portanto, em um único ano temos Adolfo Caminha realizando crítica literária, poesia e prosa de ficção, destacadamente o conto, que ele cultivou ao longo de sua atuação. Se todos os artigos foram publicados em periódicos, temos também Adolfo Caminha lançando-se na imprensa literária e na imprensa noticiosa, prática que ele manteve até o final de sua vida.

Desse fato resultou o encontro do escritor de ficção com o articulista e o poeta. Infelizmente, nos microfilmes daquele órgão, consultados na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, não encontramos o conto citado. Precisamos também atentar para o fato de que a publicação dos artigos na revista da Escola de Marinha inseriu Adolfo Caminha e sua obra no tipo de imprensa que podemos chamar de imprensa institucional pública, notadamente a militar com a qual ele manteve laços mesmo afastado oficialmente da Marinha como veremos no arrolamento dos periódicos que eram recebidos e comentados n'*A Nova Revista*. Esse fato, aparentemente menor ou sem importância, traz para a análise da atuação de Adolfo Caminha uma pergunta que consideramos capital: como um homem de Marinha tornou-se um homem de letras? Em desdobramento poderíamos perguntar: como a sua formação nos bancos escolares militares resultou na escrita de romances, poemas, contos, crítica literária e artigos de jornal?

Infelizmente, não conseguimos responder as perguntas que propusemos, uma vez que, entre as fontes arroladas, não constam dados a respeito da formação militar de Adolfo Caminha. Uma possibilidade de levantar algumas respostas ou hipóteses seria comparar a sua formação com a de outros homens de letras de sua época, como Euclides da Cunha, Visconde de Taunay e outros, que também tiveram formação militar. No entanto, é preciso lembrar que esses homens de letras foram formados no Exército e não na Marinha, ainda que todos fossem militares, podendo haver na formação dos quadros dessas forças armadas alguns pontos em comum. No entanto, o destino do mar parece ter de algum modo banhado a obra de Adolfo Caminha. Ainda que aquelas perguntas fiquem sem resposta, achamos por bem fazê-las. Talvez, elas fiquem como sementes para os que virão a se interessar pela sua obra e por ele. Voltemos, então, ao arrolamento do conjunto da obra.

Em 1888, Adolfo Caminha, então segundo-tenente da Marinha, foi transferido para o cruzador Paquequer, sediado em Fortaleza. Por motivo de doença, o jovem marinheiro e então autor dos títulos que mencionamos retornava à sua terra natal. O menino saído do Aracati voltava homem feito à Fortaleza.

No jornal *O Norte*, em 1890, teve publicado os capítulos de *No país dos ianques*, memórias da viagem que fez aos Estados Unidos. Ainda em Fortaleza, em 1891 editou a *Revista Moderna*, à qual, infelizmente, não tivemos acesso, mas da qual temos algumas informações. As suas atuações como escritor de memória e editor de periódico literário formam uma outra face da sua atuação como polígrafo. É também daquele ano – 1891 – o prefácio intitulado de "Carta" feito para o livro *Estrofes*, de F. Alves Lima. O prefaciador apareceu uma única vez, o que dá a essa sua atuação e ao próprio prefácio um caráter que consideramos especial. Em 1892, editou, juntamente com R d'Oliveira e Silva, o jornal *O Diário,* do qual consultamos todos os 59 números, graças à generosidade do Dr. Sânzio de Azevedo. Naquele mesmo ano, Adolfo Caminha colaborou com o jornal *O Pão*, órgão oficial da Padaria Espiritual, agremiação de rapazes de Letras e Artes, da qual fez parte desde a sua fundação. Nas suas páginas assinou, com o pseudônimo Felix Guanabarino, as colunas intituladas Sabbatina, uma espécie de crônica de crítica social. Temos então o encontro do editor de jornal noticioso e do articulista nas páginas d'*O Pão*. A vida o chamou para mais uma viagem. Mais uma vez, e essa seria definitiva, Adolfo Caminha deixou o Ceará para viver no Rio de Janeiro, porto da esperança dos homens de letras do seu tempo.

Foi em 1893, na então capital da República recentemente proclamada, que Adolfo Caminha teve publicado o seu romance de estreia: *A normalista (Cenas do Ceará)*, que acreditamos ter sido, pelo menos em parte, escrito em Fortaleza, como pudemos constatar no número 3 do jornal *O Pão* em artigo intitulado também de "A NORMALISTA", escrito por Lucio Jaguar, pseudônimo de Tibúrcio de Freitas. É também daquele ano o início da publicação, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, das *Cartas literárias*, entre os meses de novembro de 1893 e julho de 1894, quando Adolfo Caminha tem os relatos de sua viagem aos Estados Unidos publicados em livro. Assim, outro encontro triangular se apresenta na atuação de Adolfo Caminha: o romancista, o memorialista e o crítico literário. Em 1895, Adolfo Caminha teve publicado o seu segundo romance – *Bom-crioulo* – e as já citadas *Cartas literárias*, reunidas naquela ocasião em livro e acrescidas pelo próprio autor de mais dez artigos, retomando também aqueles de 1885 que citamos no começo, fazendo que esse seu livro seja o resultado de uma década de trabalho no campo da crítica literária.

Em 1896, editou *A Nova Revista*. No ano seguinte, foi publicado postumamente seu último romance: *Tentação*, escrito, possivelmente, em 1896, o

que resulta em outro encontro: o do editor de periódico com o romancista. Juntam-se a esse rol de fontes, os contos reunidos pelo Dr. Sânzio de Azevedo em 2002, contos esses que foram publicados entre 1893 e 1895. Os mesmos contos tiveram diversas publicações após a morte do seu autor. Se atentarmos para a data de publicação dos contos, vemos que enquanto o romancista estava em atuação, o contista também estava desperto. As múltiplas mãos do polígrafo parecem não parar de funcionar. A poligrafia como um possível modo de inserção no sistema literário requeria que o autor estivesse em todos os lugares, o que significa dizer em diálogo com o maior tipo possível de textos e de seus suportes.

Como podemos constatar, as fontes assim apresentadas evidenciam que as várias atuações do autor no sistema ou campo literário se davam de forma simultânea. Fizemos questão de destacar os encontros dessas atuações, de pontuar as interações entre fazeres como modo de marcar a sua atuação como polígrafo. A essas suas atuações procuramos juntar as atuações políticas, como a sua participação no movimento republicano, estabelecendo, desse modo, relações do campo literário com o campo de poder. Unimos também às atuações já citadas as suas preocupações com os direitos do autor, o que, de algum modo, o situa no campo da política das letras e no campo econômico, daí analisarmos a sua atuação como um político. Ao longo do texto procuramos mostrar que essas atuações simultâneas contribuem entre si para a constituição do conjunto da obra de Adolfo Caminha e também para a construção de seu pensamento a propósito do fazer literário. Foi com esse modo de ler, que chamamos de polileitura, que o texto se diferenciou em relação à fortuna crítica da obra de Adolfo Caminha, que sempre procurou analisá-lo em seu fazeres separadamente, sem buscar relações entre eles ou sem analisar os seus fazeres.

O período

O recorte temporal, centrado nos anos de 1885 a 1897, corroborou a afirmação de que o presente texto teve como fonte o conjunto da obra de Adolfo Caminha publicado entre Fortaleza e o Rio de Janeiro, funcionando aqui como um recorte espacial, que, se pensado em termos das relações regionais, significava dizer entre a província e a capital, entre um eixo econômico fraco e um eixo econômico forte, que atraía os nossos homens de letras. Estar no Rio de Janeiro era estar mais próximo do capital circulante. O recorte temporal pro-

posto rompe com o biografismo como método, uma vez que centra sua análise na obra do autor e não na sua vida. Se assim o fizéssemos, o recorte temporal corresponderia ao tempo de vida do autor: 1887-1897. O ano de 1897 fecha o recorte não somente por corresponder ao ano da morte de Adolfo Caminha, mas porque marca a circulação de seu último romance, publicado no ano anterior, bem como por tratar-se do ano de fundação da Academia Brasileira de Letras, marcando, desse modo, uma nova etapa na vida literária brasileira, reforçando as ações associativas dos homens de letras, mas também os laços de dependência entre a província e a capital do país.

A vida pessoal aqui considerada é aquela que nasce com o processo de escrita. No entanto, o recorte aqui realizado dialoga com o biografismo como fonte, como um modo de ler a obra de Adolfo Caminha, pois esse, como já dissemos, constitui, indiscutivelmente, grande parte de sua fortuna crítica. Além disso, o biografismo nos parece falar muito mais da crítica que foi feita à sua obra do que propriamente dessa. Pierre Bourdieu (2005, p.185) chamou-nos atenção para o uso da biografia como método de explicação da obra:

> Todavia, o culto romântico da biografia é parte integrante de um sistema ideológico onde se inserem, por exemplo, a concepção de "criação" como expressão irredutível da "pessoa" do artista ou a utopia, tão estimada por Flaubert, por Renan ou Baudelaire, de um "mandariato intelectual" fundado nos princípios de um aristocratismo da inteligência e de uma representação carismática da produção e da recepção das obras simbólicas. Não seria difícil mostrar que são esses os mesmos princípios que engendram ainda hoje a representação que os intelectuais possuem do mundo social e de sua função neste mundo. Também não surpreende o fato de que a quase totalidade das pesquisas em história da arte e literatura mantenham com o "criador e com sua criação" a relação encantada que, desde a época romântica, a maioria dos "criadores" tem mantido com sua "criação".

Assim, não deixamos de fazer uso de dados biográficos, apesar de centrarmos a nossa preocupação na obra, como já o dissemos, nas condições materiais, sociais e intelectuais que colaboraram para a sua constituição. Mas por dados biográficos entendemos não as experiências particulares, pessoais e íntimas do autor como explicação direta de aspectos de sua obra; interessou-nos saber, por exemplo, o modo como a obra literária foi motivo de sua preocupação; quais relações, conflituosas ou amigáveis, estabeleceu com seus pares para colocar-se no campo literário de sua época, uma vez que defendemos a tese de sua atu-

ação de polígrafo como uma forma possível de inserção no sistema literário; como dialogou com editores, críticos literários, e demais sujeitos envolvidos no campo literário, pois não negamos que há nesse aspecto algo de biográfico, mas procuramos utilizar a biografia de um modo distinto do uso romântico que se fez dela, como afirmou Bourdieu: "é na época romântica apenas que a vida do escritor tornada ela própria uma espécie de obra de arte (por exemplo, Byron) ingressa enquanto tal no âmbito da literatura" (ibidem). Interessou-nos a vida do autor como personagem da crítica e como personagem das condições materiais e intelectuais de sua época.

Enfim, interessou-nos tratar a biografia como mais uma entre aquelas forças atuantes no campo literário, o que significa também propor um diálogo com outras áreas do conhecimento. Ao longo da pesquisa, procuramos tornar evidente o diálogo entre literatura e história, como afirmamos anteriormente. Por compreendermos como conjunto da obra de Adolfo Caminha a totalidade de suas ações no campo intelectual vigente à época, a literatura de ficção foi vista por nós como mais uma possibilidade de ação, uma vez que, no Brasil do século XIX, os autores escreviam sobre mais de um assunto e o faziam em diversos suportes: jornal, revista, livro etc., o que dava origem ao fenômeno da poligrafia.

A poligrafia: conceito e fundamentos

Vários autores brasileiros do século XIX cultivavam ao mesmo tempo poesia, romance, conto, novela, literatura de informação, e não eram raros os que também se dedicavam à crítica literária, como o fez Adolfo Caminha. Alguns estrearam na ficção e se notabilizaram na crítica, como o fizeram Araripe Júnior e José Veríssimo. Outros se destacaram na historiografia, tendo estreado na crítica, como foi o caso de Capistrano de Abreu. Outros tantos circularam entre os diversos veículos e suportes de informação disponíveis à época. Os exemplos seriam inúmeros. Aos homens de letras tudo parecia interessar. Tudo podia ser motivo de escrita. No entanto, é preciso julgar o que era aparência, o que era motivado pelas condições e circunstâncias de produção da literatura e da cultura letrada do período.

É preciso considerar também que estar em toda parte ao mesmo tempo poderia assegurar-lhes ganhos financeiros com os quais sustentariam a si, à família e à própria literatura. As diversas ações executadas por um único

sujeito dão origem ao conceito de autor polígrafo, do qual Adolfo Caminha é, como já afirmamos, um exemplo entre outros. Mas consideramos que no seu caso específico a sua caracterização como polígrafo dá-se também pelo fato de essas diversas escritas produzidas por ele manterem entre si alguma relação, que procuramos tornar evidente em cada um dos capítulos do presente livro. Portanto, os conceitos de autor e poligrafia, que procuramos desenvolver ao longo do texto, estão no centro de nossa análise e problematização.

A problematização

Como problematização propusemos as seguintes questões: 1 O que faz de Adolfo Caminha um autor polígrafo? 2 Como compreendemos e definimos a sua poligrafia? 3 Se era comum aos autores contemporâneos atuar em mais de uma frente, tratar de mais de um assunto, utilizar mais de um suporte e gênero literário, por que, então, deter-se no exame de uma situação definida como habitual? 4 Como Adolfo Caminha realiza a sua poligrafia? 5 Em que este trabalho contribui para a leitura da obra de Adolfo Caminha? 6 No caso específico da atuação de Adolfo Caminha, a poligrafia está a serviço de quê? 7 Por que Adolfo Caminha tornou-se um polígrafo?

Adolfo Caminha pelo método da polileitura

Por tratar-se originalmente de uma tese, nosso objetivo principal foi confirmá-la, e nosso objetivo específico foi procurar responder ao menos em parte as questões então propostas. Para cumprir o que propusemos, usamos como metodologia a estruturação do conjunto da obra de Adolfo Caminha de forma concomitante, ou seja, alinhando cada título à medida que era publicado, sem, no entanto, agrupá-los, necessariamente, em conjuntos estanques como poesia, contos, romances, crítica literária, jornalismo. A esse método demos o nome de polileitura. Procuramos tornar evidente o fato de que havia uma produção simultânea de textos de diversos gêneros literários. Essa abordagem fez-nos pensar em uma estrutura dialógica da qual a parte em comum é o autor. Portanto, investigamos a atuação do autor como político, editor, leitor e crítico literário, destinando para cada um deles um capítulo específico.

Dessa proposta surgiu, então, uma pergunta: qual a presença da atuação do ficcionista ou por que não há no texto um capítulo para tratar especificamente do ficcionista? Como já afirmamos, neste trabalho, a análise da atuação de Adolfo Caminha como autor de ficção aparece por trás da atuação dos diversos sujeitos que compuseram a sua figura de polígrafo. Assim, sempre estaremos nos voltando para a sua obra ficcional, mas à medida que as questões suscitadas nos capítulos específicos o exigirem. Esse lugar sagrado da ficção abre espaço para outras atuações e o palco ficcional vai abrindo as suas cortinas para outros sujeitos. O que faz que a obra ficcional seja vista e revista por ângulos e propostas diferenciadas, fundamentada no fazer de cada um desses papéis que constituíram a sua figura como a de um polígrafo: o político, o editor, o leitor e o crítico literário. Assim, o Adolfo Caminha como autor de ficção, que já conhecemos dos títulos de história da literatura brasileira, está presente no texto à medida que os outros estão. Ele o é à medida que os outros são.

Procuramos montar uma estrutura de partes comunicantes que, a nosso ver, intercambia valores e colabora com práticas e saberes. Trata-se de uma abordagem metodológica. Buscamos novos horizontes interpretativos e alguma inovação possível para a leitura de uma obra constituída há mais de cem anos. Trata-se de tentar olhar com novos olhos o que, supostamente, seria um velho conhecido nosso. Trata-se de reeducar o olhar. Até então, falou-se de Adolfo Caminha como romancista, contista, ficcionista, jornalista sem que essas práticas dialogassem. A leitura que se fez de sua obra foi centrada em partes estanques, o que significava compor um conjunto de partes, de objetos distintos em sua forma, mesmo que fossem comuns em sua essência.

Assim, a metodologia que propusemos – a polileitura – é exatamente o contrário do que foi feito até o momento. Interessou-nos ver em que medida uma atividade colaborou com a outra e fez desse autor um polígrafo, aqui entendido não somente como aquele que trata de vários assuntos, o que nos pareceu óbvio, mas aquele que vai além e faz o tratamento dado aos assuntos e faz eles mesmos dialogarem, realizando práticas diversas que colaboram entre si a serviço da constituição de sua obra no campo literário possível de sua época. Para nós, Adolfo Caminha é um autor possível. Interessou-nos também estabelecer as relações entre os campos de poder, econômico, literário e político, fazendo costuras internas desses campos com o campo literário sem retirar a obra do teatro das operações diversas que lhe deram conteúdo e forma. Esses campos também foram compreendidos por nós como forças que interagem

na constituição do autor, uma vez que não o entendemos somente como um escritor. Essas relações estão embasadas nas contribuições de Pierre Bourdieu como veremos ao tratar dos fundamentos teóricos.

A teoria

Como fundamentação teórica, serviram-nos as contribuições de Antonio Candido, Roland Barthes, Michel Foucault, Pierre Bourdieu e Roger Chartier. De fato, não nos ativemos a seguir um caminho bem delimitado em termos de conceitos. Não há ao longo do texto uma filiação conceitual ou teórica. Fomos ao longo da sua escrita nos valendo de contribuições que nos pareciam importantes e que dialogassem com as fontes tratadas em momentos específicos. Assim, o leitor encontrará em cada capítulo nomes e obras com os quais procuramos dialogar. Ainda assim, alguns conceitos nos foram basilares. De Antonio Candido, por exemplo, utilizamos o conceito de literatura como sistema presente em seu livro *Formação da literatura brasileira.* No centro do conceito de sistema literário está a divisão proposta por Candido ao considerar em seu estudo somente o que chamou de "momentos decisivos" da formação da literatura brasileira, distinguindo as manifestações literárias da literatura nacional propriamente dita. Para Candido (2000, v.1, p.23), essa seria definida pela existência de um "sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase". Foi assim que nasceu na sua obra o conceito de sistema literário e também se pensou em um momento específico de formação da literatura brasileira, de onde decorre o título de uma de suas obras mais representativas para a área dos estudos literários. Críticas à parte, esse momento de fundação estaria, segundo Candido, fundamentado em denominadores comum, que foram por ele assim definidos:

> além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura,

> que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (ibidem)

Vale destacar dessa citação de Candido o fato de não constar entre os aspectos que ele aponta como fundamentais para a existência da literatura propriamente dita a atuação de inúmeros sujeitos tidos como intermediários entre o autor e o leitor, como os editores. Diante desse fato, ou seja, a ausência dos intermediários no conceito de Candido, nos valemos também da contribuição de Robert Darnton, para quem a escrita de uma nova história da literatura só é possível com a inserção de novos problemas, novos objetos e novas abordagens, lembrando aqui da contribuição da Nova História para a constituição de uma nova historiografia literária. Entre os pressupostos que resultariam em uma nova história da literatura estaria a inserção de novos sujeitos, exatamente aqueles que Darnton (1990, p.132-45) chamou de "intermediários esquecidos da literatura", considerando o fato de que editores, tipógrafos, organizadores e muitos outros sujeitos não aparecem nas histórias das literaturas nacionais e que são sujeitos importantes na sua constituição, notadamente na forma de livro impresso, que é a forma como as lemos. As suas atuações são práticas que os autores geralmente não realizam, o que resulta em uma delegação do poder de transformar o texto, que os autores produzem, em livro, que nós, os leitores lemos, seja através da compra, do empréstimo, do roubo etc.

Esse mesmo conceito de "personagens intermediários" da literatura é também utilizado por Bourdieu em *As regras da arte*. Para Bourdieu (1996, p.86), os intermediários estão "entre o artístico e o econômico", ou seja, localizam-se entre a produção do texto, realizada pelo autor, e a leitura, realizada pelo leitor, que é, na escala de produção do livro, o seu comprador. Cabe, portanto, nessa nova visão da história da literatura, pôr em destaque a figura do editor e dos demais sujeitos envolvidos no processo de produção do texto em livro. Roger Chartier (1999b, p.45), a esse respeito, foi claro ao afirmar: "Para 'erigir-se como autor', escrever não é suficiente; é preciso mais, fazer circular as suas próprias obras entre o público, por meio da impressão". E continua Chartier: "Os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados" (ibidem). São esses objetos que nós consumimos. Como, então, não considerar a atuações dos sujeitos que os produzem?

Desse modo, dialogando com as contribuições de Darnton, Bourdieu e Chartier, tentamos tornar mais complexo o conceito de Candido, como também procuramos estabelecer o diálogo com outras contribuições. Trata-se, no entanto, de uma *tentativa*. Com a tentativa de atualização do conceito de sistema literário, vale destacar que as fontes usadas para a criação do conceito de "personagens intermediárias", seja por Darnton, seja por Chartier, destacadamente o primeiro, são fontes diferentes da realidade brasileira. O que parece uma obviedade, muitas vezes leva a aplicações diretas de uma metodologia em um outro conjunto de fontes, sobretudo no caso de Bourdieu, que analisa a obra de Flaubert, que estava submetida aos influxos da realidade europeia e também submetida, do ponto de vista da produção, à mecanização e industrialização da arte, ambas oriundas da segunda fase da Revolução Industrial. Assim, a tentativa de utilização desses conceitos busca dialogar com as fontes desta pesquisa, porém sem submetê-las à inteireza de sua aplicação como camisa de força.

De Barthes (1999, p.161), em seu livro *Crítica e verdade*, utilizamos o conceito de crítica literária como validade: "Pois se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir 'verdades' mas somente 'validades'", ou seja, diferentemente do conceito de verdade, cabe à crítica dizer o que é válido em relação ao sistema criado pelo autor e não estabelecer verdades cristalizadas como algumas que podemos encontrar na fortuna crítica de Adolfo Caminha, além de outros suportes que motivam uma leitura cristalizada de sua obra, como a de ser *A normalista*, seu romance de estreia, um "livro de vingança" ou o seu segundo romance, *Bom-crioulo*, um "livro imoral" por ter como personagens dois homens homoeróticos. O que aqui chamamos de cristalização, Barthes chamou de verdade em oposição à validade. Bourdieu (1996, p.11) chamou de "lugares-comuns conservadores", "*topos* gastos" e "enfadonhos tópicos sobre a vida e a arte".

Outro tipo de cristalização da leitura do conjunto de sua obra está presente no fato de Adolfo Caminha ser localizado na história da literatura brasileira somente como exemplo de um autor naturalista. Suas produções românticas, notadamente os seus dois primeiros livros, são considerados casos à parte, exceções dentro da "regra", que é a de capturá-lo na estética naturalista como forma de ordenar os objetos literários, deixando à parte uma discussão que nos parece importante: o momento da produção do texto como um constante entrelaçamento de valores estéticos, destacadamente no final do século XIX

no Brasil, quando o romantismo, o realismo, o simbolismo, o parnasianismo e o naturalismo conviveram como estéticas do sistema literário, como possibilidades de entrada para o campo da linguagem ficcional. Não nos cabe medir em quanto Adolfo Caminha foi romântico, realista, naturalista, simbolista; preocupa-nos perceber como ele dialogou com essas estéticas e seus valores defensáveis.

Adolfo Caminha, simbolista, por exemplo, pode parecer um absurdo pelas inúmeras críticas que fez aos nefelibatas. Mas pode parecer lógico, obviamente em uma lógica interna do seu sistema próprio, para o crítico literário que viu em Cruz e Souza "o artista mais bem dotado entre os que formam a nova geração brasileira – pergunta indiscreta e ociosa – eu indicaria o autor dos *Broquéis*, o menosprezado e excêntrico aquarelista do *Missal*" (Caminha, 1999a, p.23). Além disso, que obra literária não é simbólica? Que obra não traz em si o signo? Obviamente, trata-se, nesse caso específico, do signo sob condições e valores estéticos, mas ainda assim podem ser objeto de nossas inquirições. Além de valores estéticos, a produção do texto implica também o uso de outros valores morais, sociais, éticos, políticos, financeiros, todos eles experimentados pelo autor. Assim, tomamos a contribuição de Barthes também para a nossa metodologia, ou seja, o que procuramos afirmar é válido para o sistema que construímos como modo de interpretação do conjunto da obra de Adolfo Caminha do qual é valido dizer validades, mas não verdades.

De Bourdieu, como já se constatou nas páginas anteriores, interessou-nos utilizar os conceitos de campo literário e campo de poder presentes em *As regras da arte* e em *A economia das trocas simbólicas*. Para Bourdieu, a constituição do campo literário dá-se na troca de forças com outros campos, notadamente o de poder e o econômico. A sua crítica principal é à autonomia da literatura, ou melhor, a da defesa da ideia de que a arte se faz, essencialmente, pela arte, e nisso reside todo o interesse do seu estudioso. Com profundidade e ironia, Bourdieu (1996, p.12) questiona: "Por que se faz tanta questão de conferir à obra de arte – e ao conhecimento que ela reclama – essa condição de exceção?".

Também de Bourdieu trouxemos alguns conceitos para tratar dos bens simbólicos como objetos de mercado, pois, no jogo de força dos campos, sobretudo com a chamada Segunda Revolução Industrial, a produção artística e seu produtor passaram a dialogar com novos sujeitos: o capitalista, o empresário, o comprador de bens cujo valor simbólico e cultural pode ser trocado por moeda. No centro dessa discussão estão os direitos autorais, que Adolfo Caminha

(1999, p.122) fez questão de reclamar em um de seus textos críticos presente em *Cartas literárias*: "Devia existir um rigoroso tratado literário, em que *os direitos do autor* fossem claramente expressos, uma lei severa e positiva, estabelecendo medidas contra a especulação, o abuso e a improbidade comercial dos editores" (grifo nosso). Juntaram-se a esses conceitos contribuições de inúmeros autores de diversas áreas do conhecimento, mas notadamente da literatura e da história. Todas as contribuições utilizadas foram devidamente referenciadas.

Algumas considerações a propósito do polígrafo

> **autor** /ô/ *s. m.* (s XIII cf IVPM) **1** aquele que origina, que causa algo; agente "*o assistente foi o a. das polêmicas mudanças estruturais*" "*foste o a. desse infortúnio*" **2** indivíduo responsável pela invenção de algo; inventor, descobridor "*o a. da bomba atômica*" **3** o responsável pela fundação ou instituição de algo "*o a. de um espaço cultural*" **4** pessoa que produz ou compõe obra literária, artística ou científica **4. 1** escritor "*foi o primeiro a. português a receber o Nobel de literatura*" **5** *p. met*. a obra de um autor "*só lê autores clássicos*" **6**. o primeiro a divulgar uma notícia, um boato etc. **7** JUR aquele que promove uma ação judicial contra ou em face de outrem **8**. JUR indivíduo que pratica um delito. **a. de seus dias o pai** ou a mãe em relação aos filhos. **a. físico** ou **material** JUR pessoa que executa o crime idealizado por outrem ou co-participa na sua prática. **a. intelectual** ou **moral** JUR pessoa que idealiza o crime, mas determina a outrem que o execute. ETIM. lat. *auctor, oris* 'o que produz, o que gera, faz nascer, fundador, inventor; ver aug-, f. hist. sXIII *outor*, sXIV *autor*, sXIV *auctor*, sXV *author*, sXV *auttor*.

Como é possível constatar no verbete "autor" aqui citado e retirado do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a sua grafia tem variado desde os primeiros registros da palavra no século XIII, quando era grafada como *outor*. No século XIV, a grafia foi alterada para *auctor*. No século seguinte, assumiu as formas *author* e *auttor*. A nosso ver, o que não poderia passar de mudanças ortográficas é o indício de que o autor é um sujeito e um conceito históricos, ou seja, está em movimento na história, sendo definido à medida que passa por processos de transformação. Essa variação ortográfica, além de denotar os processos de variação da língua, denota também a sua inserção variada no campo da palavra, campo esse que ele mesmo ajudou a constituir por meio da poética e de todos os outros tipos de texto que veio a produzir. Tratando dessa

variação ortográfica que também significa uma variação semântica, afirmou Chartier (2000) a respeito do autor:

> *D'abord, pour des questions proprement lexicales. Au XIVe siècle et au début du XVe siècle, trois mots changent de sens dans toutes les langues, mais prenons l'exemple du français. C'est d'abord le mot: auteur, et je rappelais, mettant mes pas dans le Buenos Aires de Borges, qu'il marquait cette difference, peut-être inconsciemment, estre l'auctor, celui qui fait advenir à l'existence et qui a poids d'autorité, et l'actor, celui qui fait, qui est, dans la langue médievale classique, le contemporain, le compilateur, le glossateur. Le mouvement est une conquête progressive de l'autorité des auctores par les actores, et finalement une utilisation systématique du terme latin ou du mot français acteur, fin XIVe – XVe siècle et au XVe siècle, pour désigner à la fois les auteurs de la tradition antique ou chrétienne et un certains nombre d'écrivains em langue vulgaire. À partir de 1530, le terme moderne d'auteur vient se substituer au terme d'acteur, investi de ce qui appartenait en propre auparavant aux auctoritates. Le mot écrivain prend non plus seuleument le sens de celui qui copie, mais de celui qui compose, et le terme invention ne définit plus seulement ce qui est trouvaille de ce que Dieu a crée, mais aussi ce qui est création humaine originale.*[2]

Ainda do verbete, destacamos o fato de que o autor como sinônimo de "pessoa que produz ou compõe obra literária, artística ou científica" aparece em quarta colocação, sendo antecedido por "aquele que origina, que causa algo; agente"; por "indivíduo responsável pela invenção de algo; inventor, descobridor"; seguido de "o responsável pela fundação ou instituição de algo". É importante observar que somente após esses significados, o autor é ligado à produção de bens culturais, notadamente os bens literários e, neste sentido, ele é associado ao escritor: aquele que já não produz bens quaisquer, mas produz a escrita e uma escrita específica: a ficcional.

---

2 "De início, para as questões propriamente lexicais. No século XIV e início do século XV, três palavras mudam de sentido em todas as línguas, mas tomemos o exemplo do francês. É de início a palavra: autor, e eu lembro, colocando meus passos na Buenos Aires de Borges, que ele marcava esta diferença, talvez inconscientemente, entre o autor, aquele que faz advir a existência e que tem peso de autoridade, e o ator, aquele que faz, que está, na língua medieval clássica, o contemporâneo, o copilador, o glossador. O movimento é uma conquista compreensiva da autoridade dos autores pelos atores, e finalmente uma utilização sistemática do termo latino ou da palavra francesa ator, no fim do século XIV-XV e XV, para designar ao mesmo autores da tradição antiga ou cristã e um certo número de escritores de língua vulgar. A partir de 1530, o termo moderno de autor vem substituir o termo ator, investido disso que pertencia propriamente aos *auctoritates*. A palavra *escritor* toma não somente o sentido daquele que copia, mas daquele que compõe e o termo invenção não define mais somente aquilo que é decifração do que Deus criou, mas também aquilo que é criação humana original." [tradução nossa].

O verbete marca ainda a inserção do autor em outros campos como o jurídico. Nesse, ele pode assumir as vezes de réu ou de vítima, ou seja, o autor de um crime ou o autor de uma ação contra outrem. Assim, a palavra passa a funcionar em um outro campo semântico, distinto do literário: aquele que tece a familiaridade entre o autor e o léxico do poder: autoria, autoridade, autorizar etc. Esse funcionamento em outro campo não deixa de lado as relações com o campo literário. Portanto, os registros do dicionário nos levam a compreender o autor como um sujeito submetido a um longo processo de mudanças; a sua inserção no campo literário é somente mais uma possibilidade de apresentar-se. Esse pensamento é reforçado com a seguinte afirmação de Febvre & Martin (1992, p.240): "o último ofício ligado à imprensa e que nasceu graças a ela é o ofício de autor".

A compreensão histórica do autor tem uma função: desautomatizar a linguagem e o modo como o definimos em relação aos estudos literários. Como já vimos, e ainda veremos, o autor não é um sujeito circunscrito aos estudos literários, nem somente definido por esses. É sempre preciso reafirmar que a busca pela sua história constitui uma desnaturalização do conceito ou mais do que isso: essa busca tornar evidente que o conceito é uma palavra marcada pelas circunstâncias diversas que lhe deram origem, o que significa dizer: as circunstâncias diversas que lhe deram significação. A história do autor não é dada; ela é um dado que buscamos compreender na relação que estabelecemos com a literatura, relação essa mediada por outros saberes e práticas que não somente o literário. Portanto, analisar o autor por esse ângulo significa uma mudança na perspectiva da percepção e compreensão dos sujeitos que ocupam as posições extremas do campo literário: o autor e o leitor.

Apesar de estarem em situações opostas, eles, autor e leitor, colaboram entre si, uma vez que cada leitura de um texto pode significar a sua reescrita. O autor, aquele que o uso corriqueiro da linguagem nos leva a localizar na dianteira da produção do texto foi o último a aparecer na produção do livro impresso, forma na qual consumimos o texto. Textos não circulam como tal; eles são conformados em livros, que os autores, na sua maioria, não produzem, como já temos afirmado com base na proposta de Roger Chartier. Na complexa rede de conhecimento que deu origem à imprensa e à industrialização da cultura, outros sujeitos ocupavam o lugar da dianteira. Eram eles: o editor, os tipógrafos, os comerciantes de livros. Mas se o autor possui uma história como afirmamos e como procuramos demonstrar a partir da exposição e análise das

contribuições de Roland Barthes, Michel Foucault e Roger Chartier e também a partir da investigação do próprio vocábulo, o que já nos levou a considerar que ele não foi único em todos os tempos e em todos os lugares, é preciso, então, esclarecer de qual autor estamos tratando, ou de qual autor nos interessa tratar, evidenciando as suas práticas em um sistema literário específico, no caso o brasileiro do final do século XIX, quando Adolfo Caminha publicou, entre os anos de 1885 e 1897, portanto mais de uma década de atividades intelectuais, a sua obra. Evidentemente as contribuições teóricas aqui apresentadas dizem respeito à realidade europeia, o que exige de nós uma constante crítica e conformação do conteúdo ao caso específico já citado.

Nem *gentleman-write*, nem *hack-writer*: o autor profissional ou o autor-proprietário

O surgimento da imprensa e o contexto da industrialização da cultura impressa fez surgir, cada vez mais, o autor que busca a remuneração integral pelo seu trabalho. Esse é o tipo de autor que mais se aproxima, como veremos a seguir, daquele tipo que Adolfo Caminha reivindicou como ideal. Ele mesmo distante dessa idealização e muito mais próximo da possibilidade. A poligrafia se instaura, portanto, como uma prática, tanto cultural, ou seja, atendendo a uma necessidade social da presença do letrado em vários âmbitos da vida social e cultural, bem como uma necessidade do próprio sujeito que domina a escrita, uma vez que publicar vários tipos de textos em suportes também variados lhe daria a possibilidade de alcançar um maior rendimento financeiro e, assim, poder viver de seu trabalho como escritor. Como já vimos, a ideia do autor-proprietário se intensifica sobretudo a partir do início do século XVIII para o caso europeu, o que será cada vez mais presente com a mecanização da produção, até mesmo a mecanização da produção de bens de reconhecido valor cultural. Nesse contexto de industrialização, para Febvre & Martin:

> O autor que retira benefício de venda de exemplares de uma obra composta por ele é um sistema que está hoje incorporado aos costumes, mas levou-se muito tempo para concebê-lo e admiti-lo; ele quase não podia ser imaginado antes do aparecimento da imprensa. É evidente que os manuscritos eram reproduzidos em série pelos copistas, mas como conceber, na Idade Média, que estes remunerassem o

> autor por um texto cujo monopólio não possuíam – e que finalmente todo o mundo tinha o direito de copiar? (ibidem, p.241)

O autor como aqui o enfocamos, e que Adolfo Caminha enfocou em seus textos críticos, é, portanto, diferente, por exemplo, do *gentleman-writer* existente na Inglaterra do século XVIII. Segundo Roger Chartier (1999a, p.9), o cavalheiro-escritor, tradução livre para o conceito, era aquele que "escrevia sem entrar nas leis do mercado, à distância dos maus-modos dos livreiros-editores, e que preservava assim a sua cumplicidade com os leitores". É também de Chartier (1999b, p.43) o conceito de *gentleman-amateur*:

> Em sua definição tradicional, o autor vive não da sua pena, mas dos seus bens ou dos seus encargos; ele despreza o impresso, exprimindo a sua "antipatia por um meio de comunicação que perverte os antigos valores da intimidade e da raridade associados à literatura da corte"; ele prefere o público escolhido entre os seus pares, a circulação em manuscrito e a dissimulação do nome próprio sob o anonimato da obra.

Para Chartier, esse é o escritor-amador, ou seja, também em tradução livre do conceito, aquele que escreve o texto por um ato de amor à palavra, sem com isso desejar alguma recompensa monetária; a sua recompensa é o reconhecimento dos seus pares de classe e de prática. A escrita funciona, nesse caso, como símbolo de distinção. Porém, o autor como aqui compreendemos está há alguns anos adiante; ele é o homem atravessado pela Revolução Industrial. Como alternativa ao *gentleman-writer*, Robert Darnton apresentou o *hack-writer.* Segundo ele, esse é "o indivíduo que é forçado a escrever para sobreviver" (in Pallares-Burke, 2000, p.256). Na língua inglesa, a palavra *hack* tem vários significados. No inglês britânico, vai de cavalo de aluguel ou cavalo velho de uso geral a carro de aluguel ou táxi. No que diz respeito ao campo literário, *hack* assume uma noção considerada pejorativa: "pessoa que executa trabalho (literário) de rotina, rotineiro, mercenário" (Novo Michaellis, 1970, p.477). Esse seria aquele que Adolfo Caminha (1999, p.27) chamou de escrevinhador: "cujo único ideal é o dinheiro ganho num abrir e fechar de olhos, o santo dinheiro obtido sem esforço, e mil vezes mais apetecido e útil que um trecho de prosa bem trabalhada ou uma bela estrofe cristalina".

Como estamos transitando entre o geral e o particular, ou seja, entre o contexto europeu e o nacional, temos sempre em mente a figura de Adolfo

Caminha e sua posição no contexto brasileiro. Esse não chegou a nenhuma das opções apresentadas antes, pois condenou a ambos os tipos apresentados. O que a leitura de seus textos críticos nos apresenta é que ele desejou ser um autor-profissional ou um autor-proprietário, porém, como alguns de seus pares, foi também atravessado por um forte sentimento de missão ou de intenção para citar aqui as contribuições de Nicolau Sevcenko (2003) e Antonio Candido (2000). Ao estudo da atuação de escritores brasileiros. Esse sentimento e prática de empenho está presente em grande parte dos seus textos críticos. Para Adolfo Caminha (1999, p.144), a literatura por meio do autor tinha, entre outras missões, a de vincular os caracteres nacionais de sua expressão:

> Entendo que nós já podemos, com galhardia, figurar em qualquer certame intelectual e que temos os alicerces fundamentais de uma literatura incomparável e originalíssima. Falta-nos cousa muito diferente, falta-nos esse impulso patriótico, esse orgulho nativo, que é uma das principais qualidades de todo bom poeta, de todo bom escritor.

Adolfo Caminha não chegou a ocupar a posição de autor-profissional, pois trabalhava de início como membro da Marinha, tendo chegado ao posto de segundo-tenente. Mas procurou o máximo possível aproximar-se dessa condição. Posteriormente, trabalhou como praticante da Tesouraria da Fazenda, em Fortaleza, e ao mudar-se para o Rio de Janeiro, onde faleceu, trabalhou no Tesouro Nacional, o que nos leva a crer que não dependesse totalmente de sua escrita para viver, uma vez que contava com os seus vencimentos de marinheiro e depois de funcionário público de segundo escalão. Esse fato, porém, não significa que os seus proventos lhe fossem suficientes para manter a si, a sua família e a literatura. O que fazia que as atividades ligadas à escrita, entre elas o jornalismo literário e de circulação, se mostrassem como uma alternativa financeira, o mesmo podendo ser dito da publicação em jornal das suas *Cartas literárias*, seguidamente publicadas em livro. Uma situação relacionada à Revolta da Armada é exemplo do que aqui afirmamos:

> Em setembro desse ano de 1893, correu a Revolta da Armada: o almirante Custódio de Melo, que já havia participado da queda do marechal Deodoro da Fonseca, liderou um movimento contra Floriano Peixoto, apesar de ser seu Ministro da Marinha, e contava com o apoio de homens como Wandenkolk e Saldanha da Gama. O Arsenal de Guerra foi alvo das bombas dos navios Aquidabã, Javari, Marajó, Trajano e República.

> É então que um oficial da Marinha, Jovino Alves, ex-colega e amigo de Adolfo Caminha, fiel ao Governo, oferece ao escritor o comando de um navio. E é aí que mais uma vez se revela a autenticidade do caráter de Caminha: *apesar de ganhar cerca de 300 mil réis como funcionário público, tendo que se desdobrar no trabalho de jornalista*, ele recusa a oferta, "para não apoiar as atrocidades dos esbirros de Floriano". (Azevedo, 1999, p.86)

O autor como enfocamos, portanto, é aquele que deseja ser um profissional remunerado pela sua prática: a escrita. A sua maldição não é a de ter que escrever para sobreviver, mas a de viver para escrever, mesmo que isso não lhe assegure uma vida cômoda o suficiente para desenvolver de modo satisfatório, ou de modo ideal, segundo a sua compreensão, a sua literatura. O fato de não conseguir seu intento resulta em um fenômeno importante: a constituição, por meio de um discurso que aqui chamamos de discurso descontente, de dois perfis: o do autor possível e o do autor ideal. O autor possível é aquele que age no sistema literário brasileiro da segunda metade do século XIX. No caso de Adolfo Caminha, é o autor polígrafo. O autor ideal é aquele que está no desejo da ação. Além desse fato, o discurso descontente é uma espécie de memória do processo de produção da literatura brasileira. Esse descontentamento está presente nos diversos tipos de texto que o polígrafo produz e faz dialogar no conjunto de sua obra, conformando, desse modo, um conceito de polígrafo que não se fundamenta somente na diversidade da produção, mas também no correlacionamento dessa produção.

Organização do estudo

Organizamos o presente estudo em cinco capítulos. Cada um deles é formado de partes, subdivididas em itens. Não nos preocupamos em uniformizar os capítulos quanto ao número de páginas nem ao número de itens. Assim, o leitor encontrará capítulos maiores e outros menores, com mais e menos partes e itens, uma vez que procuramos, sobretudo, desenvolver a discussão proposta em cada um deles, sem que tivéssemos a preocupação com a simetria, pois, na natureza do presente estudo, há o objetivo de entremear fazeres, costurar práticas, atar e desatar nós em nome de novas validades de leitura da obra de Adolfo Caminha. Mais do que colocar-se em um caminho reto, este texto se propõe a caminhar pelas curvas, pelos zigue-zagues, pelas dobras, pelos

fragmentos, pelas fissuras e por movimentos tortuosos, o que provocou, conscientemente, um certo grau de repetição em nome, muitas vezes, da retomada de uma discussão, porém por um ângulo diferente.

Vale considerar também nessa estrutura do texto as diversas epígrafes que o leitor encontrará. Não se trata de um recurso ilustrativo, mas de uma possibilidade de diálogo que muito contribuiu para que chegássemos ao fim. As epígrafes nas entradas de capítulos, nas partes deles e nos seus itens são de algum modo norteadoras de um pensamento que o leitor encontrará no desenvolvimento interno. Algumas delas são contemporâneas de Adolfo Caminha, outras tantas não, são do tempo de quem escreveu esta tese. Esperamos que o leitor não nos julgue anacrônicos, mas que entenda que quem escreve sempre busca no outro um incentivo e um descanso para seguir escrevendo, daí tantos versos de músicas e de poemas serem citados, alguns trechos de prosa e de leituras de outras áreas do conhecimentos. Todos nos ajudaram a escrever. Para melhor situar o leitor, traçamos a seguir um breve perfil do que ele encontrará em cada um dos capítulos desta tese, que ficaram assim dispostos.

No Capítulo 1 – "Adolfo Caminha: condições materiais e intelectuais de produção da literatura brasileira no século XIX" –, foi dividido em duas partes. Por condições materiais, compreendemos todas as condições culturais, políticas, econômicas e sociais que possibilitavam a produção da literatura no Brasil. Ainda nas condições materiais analisamos alguns aspectos que consideramos como importantes na produção da literatura. Assim, tanto em uma escala maior como em uma escala mais próxima desse fazer lidamos com elementos como o tempo, o espaço, a materialidade do livro e a prática diária do fazer literário.

Na segunda parte desse capítulo, em que nos ocupamos das considerações intelectuais, fizemos algumas considerações sobre a chamada "Geração de 1870", da qual a geração de Adolfo Caminha foi herdeira, e que tanto contribuiu para a vida intelectual do Ceará no final do século XIX. Como exemplo de condições intelectuais de produção da literatura lidamos com a prática associativa comum no Ceará naquele período, pois ainda que parte maior da obra de Adolfo Caminha tenha sido produzida no Rio de Janeiro os seus vínculos com os homens de letras do Ceará não cessaram, como constatará o leitor no capítulo em que nos ocupamos de sua atuação como editor. Foi assim que procuramos traçar um perfil histórico da Academia Francesa do Ceará, do Clube Literário e da Padaria Espiritual como agremiações e, portanto, práticas

associativas que permitiram a constituição e o desenvolvimento da literatura local. Concluímos esse capítulo voltando para a leitura de suas epígrafes iniciais, para discutir aspectos subjetivos da produção da literatura.

No Capítulo 2 – "Adolfo Caminha, o autor-político na República das Letras" – , que está dividido em duas partes, entendemos como política a capacidade do homem de letras do século XIX de estabelecer relações individuais e institucionais nos diversos campos com os quais de algum modo estava ligado. Portanto, não se trata de uma leitura de sua atuação político-partidária como poderia supor o leitor, mas sobretudo a sua atuação em uma política interna e referente aos interesses específicos dos homens de letras.

Consideramos Adolfo Caminha um político, seja porque trouxe para sua obra temas políticos que ocuparam os nossos homens de letras, notadamente a Abolição da escravidão e a República, seja porque ele os viveu também fora dos limites do texto, tornando-se, por exemplo, partidário do então movimento republicano. O que nos fez constituir uma parte específica intitulada de "A política dentro e fora das Letras". Como verá o leitor, nessa primeira parte interessou-nos, destacadamente, a atuação dos chamados intermediários no campo literário. Na segunda parte, intitulada de "O autor-político e os editores", procuramos conhecer a relação de Adolfo Caminha com os seus editores, apontando, desse modo, para uma atuação política interna na República das Letras.

O Capítulo 3 – "Adolfo Caminha, autor-editor" – funciona na estrutura da tese como uma possibilidade de conhecer o reverso da medalha, isto é, se no capítulo anterior o leitor pode conhecer como Adolfo Caminha lidou com os seus editores, nesse capítulo o leitor conhecerá como o próprio Adolfo Caminha saiu-se na tarefa de editor. O capítulo está constituído de três partes. Na primeira nos detivemos na figura do autor-editor, procurando conhecer a atuação desse sujeito ambíguo na literatura. Na segunda e na terceira partes, nos detivemos em sua atuação prática, analisando o papel de Adolfo Caminha como editor de *O Diário* e de *A Nova Revista*. Por tratar-se de periódicos diferenciados, publicados em tempos e espaços específicos, achamos por bem analisar cada um deles em uma parte específica, ainda que o nosso objetivo seja correlacionar as práticas.

No Capítulo 4 – "Adolfo Caminha, autor-leitor" – consideramos a atuação e as relações entre escrita e leitura na obra caminhiana. O capítulo em causa foi dividido em duas partes: a primeira, intitulada " Leitura e escrita na obra de Caminha", e a segunda, intitulada "Adolfo Caminha, autor-leitor de si ou As

cartas não mentem jamais (só quando preciso)". Na primeira, nosso objetivo foi tentar conhecer parte das leituras de Adolfo Caminha, como que reorganizando a sua obra, daí os itens serem chamados de pacotes, como se fosse possível conhecer os títulos da biblioteca do autor. Assim, o leitor é convidado a desempacotar conosco essa biblioteca de Adolfo Caminha. Na segunda parte, procedemos a um estudo comparativo-analítico das edições em jornal e em livro das *Cartas literárias*, procurando conhecer o que Adolfo Caminha alterou na passagem de seus textos de um suporte ao outro, destacando as modificações realizadas na passagem de um suporte ao outro como claro exemplo da sua atuação como leitor de si mesmo.

Nesse caso, os leitores podem estranhar o fato de considerarmos na formação da figura do polígrafo o leitor, uma vez que escrita e leitura, geralmente, aparecem dissociadas. Para nós, essas práticas – leitura e escrita –, sobretudo no caso da produção da literatura, são práticas tão ligadas, que uma não viveria sem a outra, daí a nossa necessidade de arrolar os indícios, com base no método indiciário proposto por Carlo Guinzbourg, das leituras realizadas por Adolfo Caminha e que ainda encontramos em sua obra ficcional.

No Capítulo 5 – "Adolfo Caminha, autor-crítico" – procuramos ler a crítica literária de Adolfo Caminha notadamente os seus artigos intitulados de "Crônicas de Arte" e o prefácio "Carta". Após este capítulo, o leitor encontrará a Conclusão seguida das Referências. Assim, procuramos proceder ao longo do texto. Evidentemente que, no interior desse, o leitor encontrará assuntos e temas que não foram anunciados nesta Introdução. Esperamos que a Introdução possa ter suscitado, leitor, a sua curiosidade para a leituras das páginas que se encontram adiante.

1
Adolfo Caminha:
condições materiais e intelectuais de produção da literatura brasileira no final do século XIX

Os livros são objetos transcendentes
Mas podemos amá-los do amor tátil
que votamos ao maços de cigarro.
(Caetano Veloso, "Livro")

O amor pela arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se baseado em seu objeto.
(Bourdieu, As regras da arte)

Os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro lado, as condições sociais de constituição do modo de produção, reputado como legítimo.
(Bourdieu, A distinção: crítica social do julgamento)

Um livro é uma pequena engrenagem numa

> *maquinaria exterior muito mais complexa. Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.*
>
> *(Deleuze, "Carta a um crítico severo". Conversações)*

As condições materiais

Um tratado urgente!

Demonstrando que este capítulo trata de uma questão pertinente aos estudos da obra de Adolfo Caminha, leitor, sobretudo a respeito dos seus textos críticos e da relação desses com os seus textos ficcionais e também de seus textos jornalísticos, destacamos um excerto no qual Adolfo Caminha (1999, p.122) se posicionou a respeito dos direitos do autor: "Devia existir um rigoroso tratado literário, em que os *direitos do autor* fossem claramente expressos, uma lei severa e positiva, estabelecendo medidas contra a especulação, o abuso e a improbidade comercial dos editores" (grifo nosso).

Antes de prosseguirmos, é preciso esclarecer um fato referente à lei conhecida como Lei Medeiros e Albuquerque.[1] Vejamos o que nos diz Henrique Gandelman (2001, p.34) a esse respeito:

1 A respeito de Medeiros e Albuquerque, afirmou Brito Broca (2005, p.10-12): "Medeiros e Albuquerque, que foi um dos auxiliares de Pereira Passos, como diretor da Instrução Pública no Distrito Federal, tendo tomado parte ativa na conspiração de que resultou o golpe de 15 de novembro, já havia exercido o mandato na segunda legislatura de 1894. Em outubro de 1901 foi eleito deputado na vaga de Herculano Bandeira, conseguindo reeleger-se em 1904 e depois em 1906, quando permaneceu na Câmara até 1911. Espírito essencialmente combativo, trocou tiros de revólver com adversários políticos e viu-se, certa vez obrigado a afastar-se do país para escapar à fúria de inimigos que desejavam eliminá-lo a todo preço, e também para atender aos apelos do chefe de polícia, que não sabia como garantir-lhe a vida, segundo o próprio escritor nos informa no livro *Por alheias terras*. Da sua atividade política *deixou duas leis de grande importância: a dos direitos autorais* e a da expulsão dos estrangeiros" (grifo nosso).

> Foi apenas em 1891, com a primeira Constituição Republicana, que o Brasil editou normas positivas de direito autoral, como garantia constitucional, conforme o § 26 do Art. 72 da Constituição Federal, nos seguintes termos: "Aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa ou por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar." Essa lei foi publicada cinco anos após, sob o nº 496, em 1º de agosto de 1896, graças aos esforços de Medeiros e Albuquerque, que lhe emprestou o nome. Todavia, a Lei Medeiros Albuquerque foi retrógrada, em vários aspectos, em relação ao direito autoral europeu, principalmente porque exigia o registro da obra como condição de sua protegibilidade e conferia sua proteção apenas por 50 anos contados da primeira publicação...
>
> A Lei Medeiros Albuquerque teve vigência até o advento do Código Civil, em janeiro de 1917. Então, o direito autoral brasileiro conseguiu algum progresso estrutural, embora tivesse perdido sua autonomia legislativa, porque passou a ser considerado simplesmente uma espécie de propriedade: "Propriedade Literária, Científica e Artística".

Vemos, portanto, que, apesar de a Constituição da recente República datar de 1891, a lei a respeito dos direitos autorais foi promulgada um ano após Caminha ter escrito o texto "Editores" e tê-lo feito publicar juntamente com os demais artigos de *Cartas literárias*, de 1895, não chegando ele, portanto, a conhecer a lei citada ou não chegando a vê-la em circulação. Dito isso, passamos a algumas reflexões a respeito da opinião de Adolfo Caminha sobre os direitos do autor, isto é, a partir de quando se procurou no Brasil garantir que o autor seja o proprietário de sua obra, pois um dos aspectos fundamentais na constituição do autor era que ele fosse o proprietário de sua obra.

Por aquela citação, vemos que Adolfo Caminha desejou que houvesse um tratado, ou seja, um discurso a propósito do que também, na sua essência, é discurso: a obra literária ficcional. O que nos faz pensar no fato de que um discurso se legitima pela existência e prática de um ou de outros discursos capazes de potencializar o discurso primeiro, que requer os discursos segundos como seus legitimadores, e que não se expressam de forma qualquer, pois se trata do discurso que se faz imprimir e que se fez pela escrita e por ela pode vir a ser entregue ao público, terminando a sua legitimação por ser assegurada pelo leitor e pela leitura, que também consiste em um discurso, seja no caso do leitor comum, seja no caso dos críticos literários que tornam o discurso produzido a respeito de um romance em um outro texto, como uma das formas de mútua colaboração entre leitores e autores.

Em última análise, é esse também o papel e a essência da crítica literária, pelo menos no século XIX: legitimar ou não o discurso literário ficcional com a criação de um outro discurso, que, no dizer de Roland Barthes (1999, p.157-63), com base na lógica de realização dos discursos e na sua ordenação, seria um discurso segundo a respeito de um discurso primeiro, esse tratando a respeito do mundo, que é o discurso da literatura. Talvez, seguindo a proposta de Barthes, seja mais correto dizer "validar" do que "legitimar" para tratar, aqui, do objetivo central da crítica literária, sendo esta concebida por ele como um exemplo de metalinguagem: "Pois, se a crítica é apenas uma metalinguagem isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir 'verdades' mas somente *validades. Em si uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos*" (ibidem, p.163, grifo nosso).

A escrita é o modo pelo qual a cultura vem sendo divulgada, não hegemonicamente, é claro, e, entre ela, a literatura que, no já citado processo de produção do conhecimento, adotou aquele tipo de registro como de excelência. A escrita é também o meio encontrado para fazer distinções, a primeira delas a distinção entre pré-história e história, seguindo-se a essa primeira distinção outras de ordem variada, que, no caso do Brasil, a mais importante seria a distinção entre aqueles que tiveram ou não acesso à alfabetização ou à educação formal, fato marcante, sobretudo na atual sociedade da informação.

No caso específico do tratado requerido por Adolfo Caminha, como num encontro ou busca de reconhecimento dos seus pares, esse discurso escrito procura um símile que o legitime, que o torne válido de fato e de direito, sem que isso signifique a inexistência das práticas e dos discursos orais, que tantas vezes motivaram querelas entre autores e demais sujeitos ligados ao sistema literário e, mais amplamente, ao campo literário, tratando, entre outras questões, da remuneração do trabalho do autor, dos meios de assegurar os seus direitos, mas que signifique a legitimação segura, última e derradeira do seu valor, considerando que essa palavra – valor – tanto pode ser usada com conotações éticas, morais, religiosas e também financeiras, sendo esse mais um exemplo possível da distinção posta em campo pelo saber da escrita.

Desse modo, o caráter de valor passa dos mundos financeiro, moral e ético para o mundo das letras. O mundo da literatura ficcional escrita não está despregado daqueles, uma vez que eles também validam ou invalidam um determinado título, tanto no que diz respeito ao valor literário para sua

entrada na história da literatura, que é uma das instâncias de legitimação do autor. Portanto, parece-nos lógico propor o seguinte pensamento: se a leitura, que é a efetivação do escrito, é um valor difundido na sociedade, quem produz a escrita, que será objeto da leitura, tem o direito ao reconhecimento do valor daquilo que produz, sobretudo na economia de mercado planificada que transmuta utilidade em valor, chegando, muitas vezes ao nível do fetichismo e da obsolescência. Ou dito de outro modo: se a escrita é um valor para o mundo moderno, como a forma, por excelência, de registro do conhecimento e de uma série de atividades ligadas à produção do capital, como registros de bens móveis e imóveis, então, é válido perguntar: qual o valor do trabalho de quem escreve? Quanto deve receber quem produz a escrita?

A problematização desse fato nos coloca diante de circunstâncias peculiares para o período em causa, ou seja, o final do século XIX ou o seu "início", destacadamente no Brasil, o que parece estar marcado no trecho do texto de Adolfo Caminha citado anteriormente e no qual é preciso perceber a premência que caracteriza o seu discurso e os valores que ele contem. Todos os recursos utilizados apontam para esse fato: o tempo verbal empregado, ao mesmo tempo em que denota a decepção, ou seja, o fato da inexistência do discurso requerido, denota também a vontade de fazê-lo existir, de torná-lo realidade, ou seja, aponta para um futuro, mesmo que esse seja incerto, tanto na produção do requerido tratado, quanto na sua efetivação. Também o fato do requerimento evoca alguma coisa de passado, ou seja, as ocorrências em que a discussão a respeito dos direitos do autor já foram trazidas à baila, afinal Adolfo Caminha não foi o primeiro a tratar dos direitos do autor, o que ocorreu no seu caso e se expressou em alguns de seus textos críticos foi o reconhecimento de modo pragmático dos problemas e das supostas figuras que o causavam, segundo Adolfo Caminha, os editores.

Adolfo Caminha não requer um documento qualquer, mas um tratado, ou seja, uma forma escrita e um discurso que tanto se caracteriza pelo seu teor e função didáticos, como os tratados de medicina, filosofia, artes etc., como por ser uma peça que regula as relações entre diferentes países, nos mais diversos âmbitos, fazendo parte das práticas diplomáticas, portanto das práticas oficiais de Estado, entre elas as práticas das relações comerciais marcadas por forte teor e tom reguladores.

O tratado que Adolfo Caminha desejava tinha ainda outras características: que fosse positivo, ou seja, que fosse legal, efetivo e favorável ao autor;

que também fosse severo, rigoroso, claro e punitivo, como seria uma lei, o que nos indica a sua relação com o discurso jurídico e o quanto a questão parecia envolvê-lo, além de demonstrar um claro sentimento de perda diante do desrespeito ao seu trabalho, pois é preciso considerar que uma das características do pensamento de Adolfo Caminha a respeito da arte, e uma das características do seu discurso crítico, é que a literatura é uma prática que deve ser trabalhada e não somente imaginada. São diversos os exemplos de seu descontentamento com os escritores que não trabalhavam e gastavam o seu tempo na boemia.

Para Adolfo Caminha, a literatura tem suas bases na pesquisa empírica com a constituição de um método de trabalho, que, por mais de uma vez foi citado em seus textos de crítica. Método esse que é uma proposta do naturalismo de origem francesa, sobretudo da experiência de Émile Zola como podemos ver nesta citação do texto do escritor cearense a respeito do romance *Lourdes*, o que evidencia que já na sua época havia alguma discordância a propósito da natureza essencialista e imaginativa da *poiesis*:

> Quando, há dois anos, correu que Zola estava escrevendo uma obra cujo assunto era *Lourdes*, a primeira idéia foi que o grande romancista abandonara de vez a antiga *manière*, transigira, afinal, com as suas teorias, e decidira-se a entrar para a Academia Francesa com uma *Lourdes* bonitinha, feita de papel dourado, muito recortada de vocábulos novos, muito ideal, uma *Lourdes* mística, sem coisas mundanas, *ao gosto dos falsificadores de sensações, e onde fosse absolutamente desprezada a parte documentária, a parte histórica, o quadro social! – espécie de apoteose à Virgem e ao Milagre.* (Caminha, 1999a, p.40)

Vemos que não se trata de um método qualquer, pois esse pensamento de Adolfo Caminha a respeito do método de Émile Zola encontra fundamentos nos próprios textos críticos do autor de *Germinal*. Tratando, por exemplo, do que chamou de "O senso do real", em texto homônimo, afirmou Émile Zola (1995, p.23) a propósito da imaginação como método de trabalho, que é o avesso do método que ele considerava ideal: "O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: 'Ele tem imaginação'. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista". Há, portanto, uma inegável preocupação com o trabalho e, com o seu par ideal, a verdade ou, em termos mais atualizados, "os efeitos do real", na acepção de Roland Barthes.

A preocupação de Adolfo Caminha com o trabalho constante foi tal que, no jornal *O Diário,* chegou a reproduzir um suposto cotidiano literário de Émile Zola, acompanhado de uma dieta alimentar, que, segundo os conselhos de um grande médico francês, ajudariam-no a escrever os seus livros. No item seguinte veremos essa citada e interessantíssima dieta.

Possivelmente, Adolfo Caminha, na sua condição de membro da Marinha e posteriormente de servidor público não reproduzia esse cotidiano e também a dieta, como se constatará a seguir, ambos bem distantes de suas posses. A publicação de tal artigo nos serve como exemplo evidente do processo no qual acreditavam os escritores naturalistas, pois não há, ao longo do texto, nenhum caráter de ironia ou crítica.

Certamente, a sua leitura hoje nos parece uma caricatura do que seria o comportamento do escritor naturalista. Mas é preciso entender esse texto no seu tempo, assim como as ideias que ele apresentou. Essa caricatura talvez fosse proposital para diferenciar os naturalistas dos autores de outras estéticas. Apesar da extensão, acreditamos que a reprodução deste artigo, pela sua originalidade, é necessária. Para tal mantivemos a ortografia da época.

Comer, comer, é o melhor para poder escrever!

> *Muito método e muita calma – eis o que, em primeiro lugar, deve presidir ao trabalho artístico.*
> *(Adolfo Caminha, Cartas literárias)*
>
> *O método, homem! o método é o segredo da existência!*
> *(Aluísio Azevedo, Casa de Pensão)*

Eis aqui a citada dieta seguida por Émile Zola:

Regimen de vida e de trabalho adoptado por Victor Hugo e hoje seguido por Zola:

Oito horas – Levantar

Oito e meia – A ducha. E' necessario que a ducha seja aplicada por um medico – os especialistas são, quase todos, gentis para com os homens de letras e jornalistas. Será melhor não procurar os que têm por systema empregarem unicamente a agua

fria: o uso exclusivo da agua fria faz mal aos nervosos, gottosos e rheumaticos. Uma ducha temperada de chuveiro sobre o corpo, mais quente na altura do estomago, e em seguida uma ligeira aspersão fria, dão, se ordinario, excelentes resultados.

Nove horas – Primeiro almoço: dois ovos apenas quentes ou pouco cozidos, a la coque – se a gema tiver muito phosphato, convem maravilhosamente aos que se entregam aos trabalhos intelectuaes – meia chicara de café, com muito pouco assucar. Quando muito, um cigarro e, se for possivel não fumar, tanto melhor.

Nove e meia – Trabalho de redacção – é esta, parece, a verdadeira occasião para compor com clareza. Estas tres horas de trabalho regular, que não fatiga, são sufficiente para vencer-se a mais rude tarefa.

Zola, que faz todos os annos, pelo menos, um grosso volume de 400 a 500 paginas, não trabalha mais tempo que esse.

Meia hora – Almoço. O regimen não deve cessar de ser severo – um pouco mais que o regimen de convalescença – Os alimentos que contenham phosphato: ovos, rins, sôro de peixe, forte, para ser tomado logo, são bastante recomendáveis, quando o estomago estiver restabelecido. Sempre as carnes sanguineas e o pão torrado em grelha. O habito obriga a não beber durante a refeição. Aqueles a quem o café torna nervosos, farão melhor se tomarem, ao fim do almoço, um copo de um vinho tonico ou uma preparação de *coca* ou *phosphato de cal*.

Logo depois da refeição é bom conservar-se immovel em uma poltrona, de modo, porém, que o estomago não fique apertado, nem constrangido. Ficar assim uma meia hora, quase sem conversar e lendo um artigo de jornal sem violências, que não critique as nossas obras e não nos cause raiva. Trazer um paletó folgado e suspensorios, burguezmente.

Ao fim desta meia hora, fumar, caso não seja possivel dispensar tal vicio [é bom ler, a proposito, as publicações da Sociedade contra o abuso do fumo] fumar porém, pouco – um terço de charuto, por exemplo. Feito o que, sair – distrahir das occupações.

Se não puder dar um passeio ao campo, andar pelas ruas, observando os que passam e meditando no que escreverá, na manhã seguinte.

Tomar lição de esgrima e jantar na cidade, se assim aprouver. Ir ao theatro, não abusar, porém, dos bastidores, e voltar para casa sem passar pelo club – a pequena partida que lá se fizesse de nada serviria.

Dormir á meia-noite. Não ler na cama.

A este regimen, accrescenta Zola, quando se acha no castello em Médan, uma pequena sesta, sobre o tapete, da 1 hora a 1 ½ da tarde.[2]

2 "Aos que escrevem: Conselhos de um grande medico francez" (*O Diario*. Fortaleza, n.30, p.3, 21 jun. 1892).

Vemos que se trata de um regime, mas não de um regime qualquer. Trata-se de uma espécie de "regimen de vida", ou seja, de um modo de ser e de estar diante do mundo e da sociedade. Trata-se de um modo de experimentar a vida, de pô-la em prática de forma supostamente distinta, isto é, constitui-se em mais do que uma prática. Trata-se de um método com o qual se pode aprender, sendo esse um método bastante caro aos estudos que influenciaram o ideário naturalista. É, enfim, um ser-estar no mundo de forma regrada e contida, sobretudo na utilização do corpo em favor da mente, como que retomando o conceito antigo da mente sã em corpo são, ou, mais condizente com os tempos que se avizinhavam: mente produtiva em corpo produtivo. Trata-se de um método em razão da produção, o que significa uma boa utilização do tempo com o qual se devia fazer um acordo como veremos adiante.

Esse é um regime bastante detalhado, para o qual contribuem a alimentação, o corpo e a mente, mas todos a serviço definitivo da produção da escrita. Possivelmente, essa preocupação fez que, de todas as estéticas literárias, mais ou menos demarcadas, o naturalismo fosse a que mais tornou presente o corpo nos enredos de seus romances, contos, novelas etc. O corpo das personagens naturalistas, além de estar a serviço de uma ideia, a ideia de que a ciência pode explicar a realidade e contribuir com a arte, estava a serviço do próprio corpo e da representação desse na literatura brasileira, porque a pena dessa estética não deixou de contar, e até de certo modo exagerar, com a fisiologia, a psicologia e os conhecimentos médicos e científicos em geral, como o fez, por exemplo, Gustave Flaubert na clássica cena da morte de Ema Bovary por envenenamento ou como o fez também Júlio Ribeiro em *A carne*, com a personagem Lenita, justificando as suas ações como um caso clássico de histeria feminina.

Não diferente, talvez menos acadêmico, fez Adolfo Caminha nos romances *Bom-Crioulo* e *A normalista*, mas sobretudo nesse, para ficarmos somente com exemplos de personagens femininas, como na cena em que Maria do Carmo foi abusada sexualmente pelo seu padrinho João da Mata, motivada tanto pela desilusão amorosa que tivera com Zuza, como pelos supostos apelos imperativos do corpo, que, segundo o narrador – "Estava justamente em vésperas de ter o *incômodo*" (Caminha, 1998, p.122) – referindo-se à menstruação, como é possível constatar no final do décimo capítulo do citado romance. Desse modo, vemos que a preocupação com o corpo extrapola a dimensão real, pois ela parte do sujeito produtor, que se submete a uma dieta, e se insere, com o mesmo objetivo, nas dimensões ficcional e artística, o que, também, irá resultar

num modo de produção, como demonstra ser, afinal, o objetivo último deste processo. A preocupação com o corpo está presente no romance, sendo uma instância importante para justificar ações, fatos etc.

Ainda a respeito da citada dieta de Émile Zola, nota-se, claramente, uma preocupação com a escrita em termos de produção, ou seja, da otimização do dia e das práticas cotidianas formatadas em um calendário ou em um organograma de tarefas, que, se seguidos, tornariam profícuas as ações do escritor. O método de escrita com base nas pesquisas de campo, em anotações a partir de observações, como numa espécie de interpretação social, e essas estão ligadas à dieta rigorosa a que devia se submeter o autor para escrever, seria uma característica marcante do naturalismo, sobretudo do naturalismo segundo Émile Zola, que adaptou esse regime de Victor Hugo.

Devemos observar também que os conselhos fazem parte do discurso médico; portanto, são de caráter científico e vale lembrar ainda que uma das principais influências do catecismo naturalista foram as ideias difundidas pelo médico francês Claude Bernard. O próprio Adolfo Caminha (1999, p.72) referiu-se diretamente à importância do pensamento de Bernard para efeitos da produção de textos literários ficcionais: "Nada mais desolador, nada mais estúpido que o homem visto através de um tratado de fisiologia, e contudo *Claude Bernard* era um professor honesto e sua obra há de ser consultada com amor enquanto existir a ciência".

São os estudos de Claude Bernard que justificam o tratamento dado por Émile Zola aos personagens da série *Rougon-Macquart* e, também, o tratamento dado à personagem Maria do Carmo, no caso de Adolfo Caminha. Aquilo que a crítica literária considerava imoral – "Imoral porque reproduz a esterqueria humana, porque descreve magistralmente as fatalidades orgânicas de uma família de bêbados e mentecaptos e porque narra os amores incestuosos de um velho sábio que se chama Dr. Pascal?" (ibidem) –, já Adolfo Caminha considerava: "Mas todo esse trabalho é de um beleza incomparável e de uma verdade esmagadora" (ibidem). O belo, no pensamento caminhiano, está submetido à verdade pela suposta denúncia da "realidade".

Verdade, denúncia, trabalho e ciência são componentes do ideário naturalista que Adolfo Caminha absorverá e defenderá, seja em seus textos críticos ou em seus textos literários ficcionais, às vezes de forma direta, às vezes na composição de suas personagens. Não podemos dizer que os citados conselhos saíram da pena de Claude Bernard, a respeito de quem afirmou Alain de Lattre (1975, p.31):

> *En 1855, Claude Bernard succède à Magendie dans la chaire de médecine experimentale du Collège de France. Très rapidement l'audience et la notoriété de son enseignement débordent le public auquel il est normalement destiné. On se presse à ses cours: le comte de Paris, le prince de Galles, l'empereur du Brésil. Des femmes élégantes. Et puis aussi les Goncourt, Théophile Gautier, Flaubert. Il n'a pas la parole aisée, mais il est intéressant à entendre, disent les Goncourt, et agréable à regarder. Des avant la parution de l' Introduction à l'étude de la médecine expérimentale (1865), donc, ses idées sont dans l'air. On en parle, on en discute. Elles excitent l'imagination. Zola n'y est pas étranger.*[3]

Ainda a respeito dos "Conselhos de um grande médico", lembramos que mais à frente eles estarão ligados ao que chamamos de tempo da produção, tempo esse que faz parte do mundo do autor como aqui o compreendemos.

O século XIX para além do XX

No Brasil, a adoção de um modo de vida europeu, destacadamente francês e burguês, não significava apenas uma continuidade dos laços de dependência econômica e cultural, mas era também a suposta expectativa de afastar-se de tudo quanto significasse atraso, aspecto que estava ligado a Portugal, e uma maior aproximação do progresso, que significava estar ligado à França ou à Inglaterra, e também um afastamento do campo e do modo de vida rural para uma aproximação com a cidade e o modo de vida urbano, fato esse que só aconteceu, de forma mais forte, a partir da segunda metade do século XX, acompanhado de um crescente projeto de industrialização do país:

> O Brasil oferecia perspectivas particularmente atraentes. Tendo conquistado as vantagens econômicas da Independência sem prejuízo de sua continuidade política, o país oferecia os requisitos de estabilidade e prosperidade, somados a uma receptividade excepcional a todos os adornos da cultura francesa. No fervor

3 "Em 1855, Claude Bernard, sucede Magendie na cadeira de Medicina Experimental no College de France. Muito rapidamente, a audiência de seus cursos e a notoriedade do seu ensino ultrapassam o público ao qual era normalmente destinado. Assistem os seus cursos: o conde de Paris, o príncipe de Galles, o imperador do Brasil. Mulheres elegantes. E também os Goncourt, Théophille Gautier, Flaubert. Suas palavras não são fáceis, mas é interessante escutá-lo, dizem os Goncourts, e agradável de ver. Desde antes da aparição da introdução ao estudo da medicina experimental (1865) suas idéias estão no ar. Fala-se e discute-se a respeito delas. Elas excitam a imaginação. Zola não é estranho a elas" (tradução nossa).

> de seu nacionalismo recém-descoberto, o Brasil passou a responsabilizar a herança portuguesa pelo atraso nacional e a identificar tudo o que era francês como moderno e progressista. Kidder e Fletcher observam como eram abundantes nas livrarias as obras francesas sobre "ciência, história e [...] filosofia atéia"; o gosto geral pela leitura limitava-se aos "jornais e traduções de romances franceses": as senhoras brasileiras liam "a maior parte das obras de [...] Balzac, Eugène Sue, Dumas *père e fils,* George Sand... (Hallewell, 2005, p.198)

Com as pesquisas recentes a respeito do mercado livreiro, da circulação dos livros entre a metrópole e a colônia e entre as províncias da colônia, da circulação do livro no Brasil, dos direitos do autor, do papel dos editores no desenvolvimento da literatura nacional, das práticas de leitura e de escrita, do *design* e da história do livro como objeto de interesse da indústria cultural, o texto "Editores", de Adolfo Caminha, ao qual fizemos referência, vem sendo difundido como exemplo de opinião a propósito, sobretudo, dos editores e das suas práticas ao lidarem com os autores. Osman Lins (1974), por exemplo, colocou-se na linhagem dos críticos que se ocuparam desta questão. Em seu livro *Guerra sem testemunhas* por mais de uma vez faz referência ao texto de Adolfo Caminha. Vejamos a primeira citação direta:

> Esse estado já em 1894 irritava o jovem Adolfo Caminha, que escrevia em suas *Cartas Literárias*, reunidas em volume um ano mais tarde, por sinal em edição particular: Todo editor em nosso pais é, por systema, um "benemérito", um "protector das letras pátrias", um "incansável". Para manter-se, porém, no agradável papel, tem uma "espécie de minotauro da Arte", como o denominava o romancista de *O Bom Crioulo* [sic], de defender-se contra os prejuízos, editando obras lucrativas, que aceleram a prosperidade da empresa, firmando sempre mais a sua permanência. (ibidem, p.66)[4]

Na segunda citação ao texto "Editores", Osman Lins se localiza claramente na linhagem dos críticos que, assim como Adolfo Caminha, voltaram o seu olhar para a relação do autor e seus editores, o que em desdobramento, sobretudo no século XX, significou também a relação entre literatura e mercado:

---

4 A edição das *Cartas literárias* em livro não foi particular. Ainda que não traga o nome da editora Domingos de Magalhães, sabemos por fontes com base na bibliografia sobre essa obra de Caminha que fora publicada nela mandado fazer na Tipografia Aldina, na rua Sete de Setembro, 79. O exemplar que consultamos de sua primeira edição, apesar de não ter a capa original, traz a folha de guarda um carimbo da DOMINGOS DE MAGALHÃES, assim em caixa alta, e ainda com as seguintes informações: Livraria Moderna, Lavradio, 126, Rio de Janeiro.

> Aqui, o escritor, encontrando uma tradição que o ajuda bem pouco, ou não ajuda em nada, e sem contar, entre seus predecessores, com exemplos de rebeldia (raríssimos os artigos como o de Adolfo Caminha), ou pelo menos com exemplos que o orientem, que lhe ofereçam o ponto de partida para a formulação de um comportamento definido em face do problema, pois os escritores em geral são muito discretos sobre tudo que diga respeito às suas relações com os editores, não tem apenas de buscar sozinho a sua expressão; é também necessário que improvise, ou descubra ou invente um modo de agir frente àqueles de cujo beneplácito dependerá a multiplicação de seu livro, sua expansão em busca de leitores. (ibidem, p.74)

Além de Osman Lins, o texto "Editores" é citado por outros nomes de interessados na questão, como: Laurence Hallewell no já referido *O livro no Brasil*; por Lajolo & Zilberman (1999 e 2001) em *A formação da leitura no Brasil* e *O preço da leitura*; por Aníbal Bragança (1999) em *História, leitura e história da leitura*; por Alessandra El Far (2004) em seu *Páginas de sensação*, o texto de Adolfo Caminha, ao tratar dos editores, destacou a figura do editor Baptiste Louis Garnier, inegavelmente, segundo Laurence Hallewell (2005, p.197), "o mais importante editor brasileiro do século XIX".

Por essa lista, que atravessa o século XIX e chega ao século XX, quando os livros citados foram publicados, vemos que, de algum modo, os problemas com a publicação de livros no Brasil se mantêm e, assim, parece que o século XIX está para além do XX. Não é o caso, porém, de dizer que são os mesmos problemas, mas de algum modo eles persistem, sobretudo no que diz respeito à remuneração dos autores, o que significa também pensar nas condições materiais de produção da literatura nacional.

Em acordo com o tempo

> *Cumulo da malvadeza:*
> *Matar.... o tempo*
> *(O Pão... da Padaria Espiritual,*
> *24 de dezembro de 1892)*
>
> *Entro num acordo contigo*
> *Tempo tempo tempo tempo*
> *(Caetano Veloso, "Oração ao tempo")*

O tempo não pára
(Cazuza)

Temos nosso próprio tempo
(Renato Russo, "Tempo perdido")

O tempo tem revoltas absurdas.
(José Miguel Wisnik, "Pérolas aos pouco"

Tempo tempo, mano velho,
falta um tanto ainda eu sei
Pra você correr macio.
Como zune um novo sedã.
(Pato Fu, "Sobre o tempo")

O tempo pirraça.
(Vanessa da Mata e Kassin,
"Pirraça – Sim")

O tempo parece com um bicho que sempre ronda os artistas. Poetas, ficcionistas, cantores, letristas, pintores, todos parecem em algum momento da construção de suas obras ter-se voltado para o tempo, como é possível constatar nas epígrafes desta seção. Seja no século XIX, seja no XX, o tempo tornou-se uma preocupação dos artistas também lhes servindo de inspiração. Daí ser o tempo tão material ou materializado na escrita quanto à própria escrita. Para alguns, perder tempo é um crime; para outros, é uma dádiva. Mas, como já dissemos, o tempo preocupa a todos independentemente de ganhá-lo ou não. Assim, nesta seção, ocupamo-nos de tipos de tempo presentes no processo de escrita, dentro de um tempo que chamaríamos de maior: o tempo histórico.

Foi exatamente nesse contexto de inserção do Brasil no cenário comercial do Ocidente e na tentativa de implantação dos rudimentos de uma indústria nacional do livro e do impresso, contemplando o crescimento do público leitor, porém não mais na condição de colônia portuguesa, mesmo assim marcado pela manutenção de laços de dependência cultural e econômica, que Adolfo Caminha publicou toda a sua obra ficcional, crítica e jornalística durante mais de uma década de atividade intelectual: de 1885, data dos seus primeiros artigos críticos, até 1897, quando o escritor faleceu e teve o seu último romance publicado postumamente.

Foi nesse período que o autor deu à publicidade o conjunto de sua obra, período a que denominamos de *tempo da publicação*, mas foi também entre 1885 e 1897 que ele as produziu, ou seja, elaborou a linguagem por meio do código da língua portuguesa, dando origem aos textos ou discursos, sendo esse tempo o que denominamos de *tempo da produção ou da elaboração*, que corresponde ao emprego de recursos intelectuais, sobretudo linguísticos, na operação do código em favor de casos específicos de funções da linguagem como as funções poética, fática e metalinguística.

Esses dois tempos apontados evidenciam um processo de produção específico no qual estão inseridos sujeitos diversos como o autor, o editor etc. Eles também nos dão a ideia de que há o emprego do tempo nesse processo, o que torna a discussão presente mais significativa, sobretudo com a efetivação do capitalismo entre nós para o qual *time is money* [tempo é dinheiro] e que transforma o conhecimento em uma espécie de "capital intelectual" capaz de gerar produtos e contemplar necessidades na sociedade crescente da formação e da informação.

O emprego do *tempo de produção*, no caso específico de Adolfo Caminha, pode ser constatado em fontes como cartas e artigos de jornal nos quais o autor dava a conhecer a seus pares que estava produzindo um romance, ou seja, um gênero do discurso ficcional, apontando, para um futuro breve, a constituição de um *tempo de publicação* ou de um *tempo de edição*, expressão esta utilizada por Martine Reid ao tratar da obra de George Sand. A esse respeito afirmou Reid (2002, p.60):

> *Três vite un* tempo *éditorial précis se met en place qui ne connaîtra guère d'exception: le manuscrit est envoyé à un imprimeur ou à un éditeur dans sa totalité; il paraît ensuite en feuilletons dans un journal ou une revue pendant plusieurs jours ou semaines; la publication du texte en volume, un ou plusieurs selon la longuer de l'ouvrage comme le veut l'habitude du temps, suit dans un délai bref, généralement inférieur à six mois.*[5]

5 "Muito rápido um *tempo* editorial preciso se coloca em cena que não conhecerá exceção: o manuscrito é enviado a um impressor ou a um editor na sua totalidade, ele [o manuscrito] aparece em seguida em folhetins em um jornal ou em revista durante dias ou semanas; a publicação do texto em volume, um ou vários segundo a duração da obra como o que o hábito do tempo, seguido de um atraso breve, geralmente inferior a seis meses" (tradução nossa).

Se no Brasil do século XIX esse *tempo editorial* não será imediatamente implementado na prática da escrita ficcional, pouco a pouco é possível constatar exemplos de sua atuação. O que evidenciaria a inserção paulatina dos nossos autores em uma dinâmica cada vez crescente, dinâmica essa que estava submetida às condições materiais de produção e aos interesses diversos do processo produtor na sua totalidade. No caso específico de Adolfo Caminha, um exemplo seria a passagem do livro *No país dos ianques*, publicado em 1890 como folhetim nas páginas do jornal *O Norte*, de Fortaleza, para a edição em volume, com o mesmo título em 1894. Outro exemplo é a passagem dos textos de *Cartas literárias* da edição em jornal para a edição em livro, em 1895. A passagem de um suporte a outro, de um formato a outro, o que significa também de uma materialidade a outra, evidencia a relação dos autores com seus editores ou agentes editoriais que se encarregam do original do texto e de sua edição em periódicos e em livros.

Os intervalos entre os tempos da produção e da publicação podem ser conferidos nas expressões próprias do comércio livreiro, mantendo-se, desse modo, a relação entre literatura e as suas condições materiais de produção: "no prelo", "o autor anuncia para breve" etc. Nesse tempo de produção também podemos destacar as marcas de formação do autor, pelas recorrências a registros de leitura, que muitas vezes passam despercebidos nos textos críticos. Um exemplo desse *tempo de leitura ou de formação* se encontra em uma citação já aqui feita, mas para termos de maior clareza sobre o que afirmamos, pedimos licença para repeti-la, ao menos em parte: "*Quando, há dois anos, ocorreu* que Zola estava escrevendo uma obra cujo assunto era Lourdes..." (Caminha, 1999a, p.40). A marca do tempo de formação está justamente na expressão grifada.

Esses anúncios, uma espécie de "propaganda cultural", assemelhando-se ao anúncios de produtos os mais diversos postos à venda, movimentavam também os leitores que constituem um outro tempo: o *tempo da recepção* da obra, tempo que a colocará, de uma vez por todas e de fato, no sistema literário e no sistema comercial. No caso de Adolfo Caminha lemos em *O Pão*, órgão da Padaria Espiritual, o seguinte texto de 30 de outubro de 1892, assinado pelo "padeiro" Lucio Jaguar, pseudônimo de Tibúrcio de Freitas, em que o *tempo de produção* é evidenciado. Os recursos e passagens usados para tornar evidente a nossa argumentação acham-se destacados, no texto citado, em itálico:

> "A Normalista" *será* o livro com que *em breve,* Adolpho Caminha *ha de fazer* sua estréa no romance experimental.

> *Os seus ocios de empregado publico teem sido ultimamente consagrados todos a esse livro* .
>
> *Será uma estréa* porque "Judith" e "As Lagrimas de um Crente", publicados no Rio de Janeiro, foram apenas uma vaidade de alumno talentoso, que ao concluir o seo curso de "humanidade", achou que devia assignalar a sua passagem pela Escola com alguma cousa mais do que uma estudantada ahi qualquer, um livro, uma obra d'arte que em todo o tempo falasse de sua cerebração.
>
> Foi, pois, sob este impulso que elle escreveu seu primeiro livro ás vesperas do exame, emquanto recordava os pontos equecidos do programma. Com a mesma ponta de lapis com que ia resolvendo os theoremas e as equações esquecidas, foi elle, dia a dia, contruindo os ingenuos e simples capitulos da "Judith".
>
> Era uma vaidade a satisfazer que elle tinha. O livro podia pertencer a qualquer escola, isto, neste tempo para elle era cousa muito secundaria; o que o preoccupava era que o livro fosse publicado n'aquelles dias, antes que a Armada contasse mais um tenente.
>
> E foi o que se deu. Antes de um galão por seu brilho de lantejoula na manga da farda do official, já ele havia sido ungido com a santa unção da critica que viu no jovem militar um talento de eleição que desabrochava.
>
> O caso agora é outro, porem: Caminha tem, como o poeta que a Revolução matou, a convicção de que elle vale, e precisa assignalar a sua passagem, não já pro uma Academia, mas atravez da nossa litteratura.
>
> *"A Normalista", o livro em que elle váe por ora empregando todos os seus recursos de artista virá confirmar o que deixamos dito.*
>
> Elle tem bastante convicção social, aprendida nos homens e nos livros, para fazer uma critica conscienciosa da parte de nossa sociedade, que elle se propoz a analisar.
>
> A impressão deixada pela leitura do primeiro capítulo d'*A Normalista* na Padaria foi a melhor possivel a favor do talento de Adolpho Caminha. Que ele prossiga, que nós saberemos fazer justiça. (Jaguar, 1892, p.5, grifos nossos)

Vemos, pelos grifos, que os tempos e as locuções verbais em sua maioria apontam para o futuro – será, há de fazer –, além disso o objetivo final da produção do livro é a estreia de Caminha como autor de romance, o que consumia todo o seu tempo livre, ou como afirmou Tibúrcio de Freitas: "os seus ócios de empregado público". Era com ele que o autor entrava na arena literária ficcional, uma que já estreara na crítica. A esses recursos escassos, certamente abdicando do tempo livre, Adolfo Caminha foi também empregando os seus recursos artísticos, ou melhor, a sua capacidade de elaborar a língua em nome da literatura. É assim que lemos: "'A Normalista', o livro em que elle váe por

ora empregando todos os seus recursos de artista virá confirmar o que deixamos dito". Vemos que administrar o tempo, entre outros recursos, era uma das condições necessárias para a produção da literatura nacional, uma vez que nossos autores não tinham a favor deles todo o tempo para trabalharem à vontade, dedicando-se integralmente à produção de sua obra. Entre outras lutas, a literatura nacional foi feita contra o relógio, destacadamente no caso de Adolfo Caminha que faleceu aos 30 anos incompletos.

Ainda em *O Pão*, temos outro registro desse *tempo de produção*, porém em referência ao romance *Bom-Crioulo*. Na reprodução de uma carta de Adolfo Caminha aos amigos "padeiros", lemos: "Meu *Bom-Crioulo está no prelo* e *deve apparecer* em Dezembro".[6] Esses tempos, evidenciados em "está no prelo" e "deve apparecer", têm relação direta e dependente dos acontecimentos que circundam o autor, não somente na sua condição de produtor de um tipo específico de conhecimento, no caso o literário ficcional, mas dos acontecimentos sociais, políticos e econômicos que circundam essa produção e, consequentemente, a sua publicação, ou seja, a sua recepção definitiva pelo público leitor, o que significa dizer a sua entrada de fato no sistema literário como afirmamos, evidenciando, portanto, uma dedicação de sua parte à atividade e à prática da escrita, que tem um valor reconhecido pela sociedade da qual faz parte o sujeito que a produz. Esses tempos marcam a efetivação da escrita como um trabalho, que nem sempre encontra o tempo favorável para a sua realização tendo que ser dividido entre outras obrigações que manteriam o trabalhador e a própria literatura. Assim, era preciso fazer um acordo com o tempo.

1890: crise e reestruturação.
A hora e a vez da Domingos de Magalhães & Cia.

O início da década de 1890 foi marcado pelo declínio dos empreendimentos na produção livreira nacional, ou melhor, pelo declínio da atuação da livraria e editora Garnier, uma vez que, na década citada, além dos acontecimentos históricos que marcaram fortemente a vida política e econômica do país, deu-se a morte de Baptiste Louis Garnier (1823-1893), o que resultou no desvio das decisões da empresa do Brasil para Paris e a perda progressiva da Garnier

6 Cf. *O pão da Padaria Espiritual*. Edição Fac-similar, 1 fev. 1895, p. 5 (grifos nossos).

na liderança do mercado e na edição de livros. Assim, aquela década pode ser considerada, se tivermos em mente que Garnier era o maior editor do país, como um período de entressafra, pois "Por volta do final da década de 1890, conseguira-se finalmente uma nova estabilidade política" (Hallewell, 2005, p.257) e o retorno do crescimento do Brasil, bem como uma retomada do crescimento da própria Garnier, o que não se deu somente nas publicações, mas também na própria estrutura física da sede da livraria, encontrando uma forma de aumentar o simbolismo do poderio econômico da instituição e também de reforçar os valores aos quais ela estava ligado:

> Determinado a eclipsar Laemmert, Hippolyte encomendou a seus arquitetos parisienses, *messieurs* Bellissime e Pedarrieu, uma transformação completa, com a construção de magnífico prédio de quatro andares, com um apartamento para o gerente no último. O novo prédio foi inaugurado com uma festa de gala no 19º. dia do novo século, com a presença do cônsul francês, de toda a imprensa do Rio de Janeiro e dos principais homens de letras da cidade. Para marcar a ocasião, cada um dos convidados recebeu de presente um exemplar autografado de um romance de Machado de Assis, presumivelmente *Dom Casmurro*, cuja segunda edição aparecera em abril do ano anterior. (ibidem, p.258)

Com a implantação definitiva de uma indústria cultural no Ocidente e, no caso do Brasil, com a industrialização do país solidificada no século XX, a preocupação das empresas comerciais se intensificou com a aparência de sua sede comercial, evidenciando mais ainda o seu poder de capital frente aos concorrentes. Na expressão de Horkheimer & Adorno (2000, p.169), as sedes das empresas comerciais são consideradas "os palácios colossais", que definem não somente o lugar delas próprias no mundo comercial, porém, cada vez mais, definem o espaço e o uso da cidade à medida que seus interesses por uma determinada área do território urbano está em consonância com os seus interesses financeiros. No caso do comércio de bens culturais, os valores estéticos e os valores financeiros se unem, tanto na construção material como na construção simbólica, pois como se constatou, no caso da citação, na ocasião da inauguração da nova sede da Garnier a presença de Machado de Assis e sua obra foi de fundamental importância.

Talvez essas atitudes possibilitem pensar na existência, já no Brasil do final do século XIX, possivelmente influenciado pelas estratégias comerciais

existentes na Europa industrial, de práticas que se intensificaram na indústria cultural propriamente estabelecida no país quando esse mesmo passou por uma onda crescente de industrialização. Com a renovação da Garnier, procurou-se evidenciar e confirmar de uma vez por todas a excelência dessa casa editora no comércio e na publicação de livros no Brasil, o que não se deu apenas na publicação de livros, mas na presença física da livraria na cartografia da cidade.

Nesse sentido, é válido transcrever uma longa passagem de *Páginas de sensação*, de Alessandra El Far, pois com essa citação fica clara a importância da localização e do tipo de comércio que cada livraria e casa editora realizava não somente no seu mercado específico, mas também marcando a cidade com um território facilmente reconhecido como pertencente a um tipo de produto, de prática e de sujeito a ele relacionados. Antes de fazê-lo, porém, é valido citar que, em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu propõe uma análise da Paris de *A educação sentimental*, de Flaubert, que considera a ocupação da cidade, seus espaços específicos, por sujeitos de igual especificidade. Como que numa estrutura triangular estão presentes três mundos: o dos negócios, o da arte e dos artistas de sucesso e o dos estudantes.

A respeito dessa estrutura e desse espaço "estruturado e hierarquizado" afirmou Bourdieu (1996, p.59): "que não é outra que não a do espaço social de *A educação sentimental*" (ibidem, p.56). Leiamos, agora, a citação de El Far (2004, p.28-9):

> A localidade das livrarias revelava o que era comercializado. Certamente, uma senhora que entrasse na Garnier ou Laemmert sabia de antemão poder encontrar nessas casas edições bem cuidadas, fosse de autores europeus, fosse de escritores brasileiros celebrados pela crítica. Se essa mesma senhora estivesse procurando preços mais em conta, ou autores pouco conceituados pelos estudiosos da época, sem dúvida, ela tomaria um outro rumo. *Procuraria sair da rua do Ouvidor* visando perambular por suas cercanias, onde visitaria os sebos, os alfarrabistas e os comerciantes de livros populares que costumavam se estabelecer na "periferia" do requintado comércio de produtos vindos da Europa. Não era sem conhecimento de causa que o jornalista Lúcio de Mendonça, ao maldizer o romance de Dantas Barreto, chamado *Margarida Nobre* (1886), afirmava que esse tipo de literatura "pífia" destinada a ir "para o rol das leituras para homens", só poderia ter "algum sucesso de livraria na rua da Uruguaiana ou de *S. José*". Com os seus preceitos literários à flor da pele, Lúcio de Mendonça, que anos mais tarde encabeçaria o projeto de fundação da Academia Brasileira de Letras

> (1897), em prol do cultivo da língua e da literatura nacionais, mapeava, mesmo que de maneira breve, o comércio livreiro relacionando as ruas com o tipo de livro vendido. (grifos nossos)

Na década de 1890, o único grande empreendimento da Garnier foi exatamente a publicação dos romances naturalistas de Aluísio Azevedo. Porém, se nessa mesma década a Garnier foi marcada por um declínio, deu-se no cenário brasileiro o surgimento de um empreendimento nacional: a Livraria Moderna, de Domingos de Magalhães e Cia., aquela que publicou *A normalista*, *Bom-Crioulo*, *No país dos ianques* e *Cartas literárias*, títulos de autoria de Adolfo Caminha. Vale destacar, fazendo uma ponte com a citação anterior, que a Domingos de Magalhães, quando da publicação de *A normalista*, em 1893, localizava-se na rua da Quitanda, como podemos constatar na folha de rosto do citado romance, mais precisamente nos números 3 e 5 daquela rua da capital carioca, como veremos a seguir. Porém antes, é importante considerar que, no Brasil do final do século XIX, não existiam tantas possibilidades de fazer o livro circular. A maioria dos nossos escritores, na intenção de alcançarem melhores lucros, buscava conquistar a praça da capital, o que também os tornaria mais conhecidos. Mas as condições materiais evidenciam-se também na própria qualidade de impressão dos livros, o que veremos a seguir, no caso específico das obras de Adolfo Caminha.

A epiderme dos livros

Essa abordagem dos aspectos gráficos e materiais dos livros nos faz retomar aqui a leitura já referenciada de Roberto Darnton, que, ao analisar um marca de dedo em um dos exemplares da *Encyclopedie*, de Diderot, pode traçar algumas informações a respeito de Bonnemain, um dos tipógrafos dessa obra capital do Iluminismo, e ainda o levou a afirmar a respeito da análise de todos os elementos do livro impresso:

> Ao remontar da marca do dedo até suas origens, podemos ver as vidas que estavam por trás do maior livro do Iluminismo. A *Encyclopedie* foi uma obra intensamente humana, produzida por artesãos como Bonnemain, da mesma maneira que por filósofos como Diderot. Ela merece ser estudada não só como texto, mas também como um objeto físico, com falhas e tudo. (Darnton, 1990, p.137)

ADOLPHO CAMINHA 1867-1897

A NORMALISTA

(SCENAS DO CEARÁ)

PRIMEIRO MILHEIRO

RIO DE JANEIRO
Magalhães & C. – Editores
3 e 5 Rua da Quitanda 3 e 5
LIVRARIA MODERNA
1893
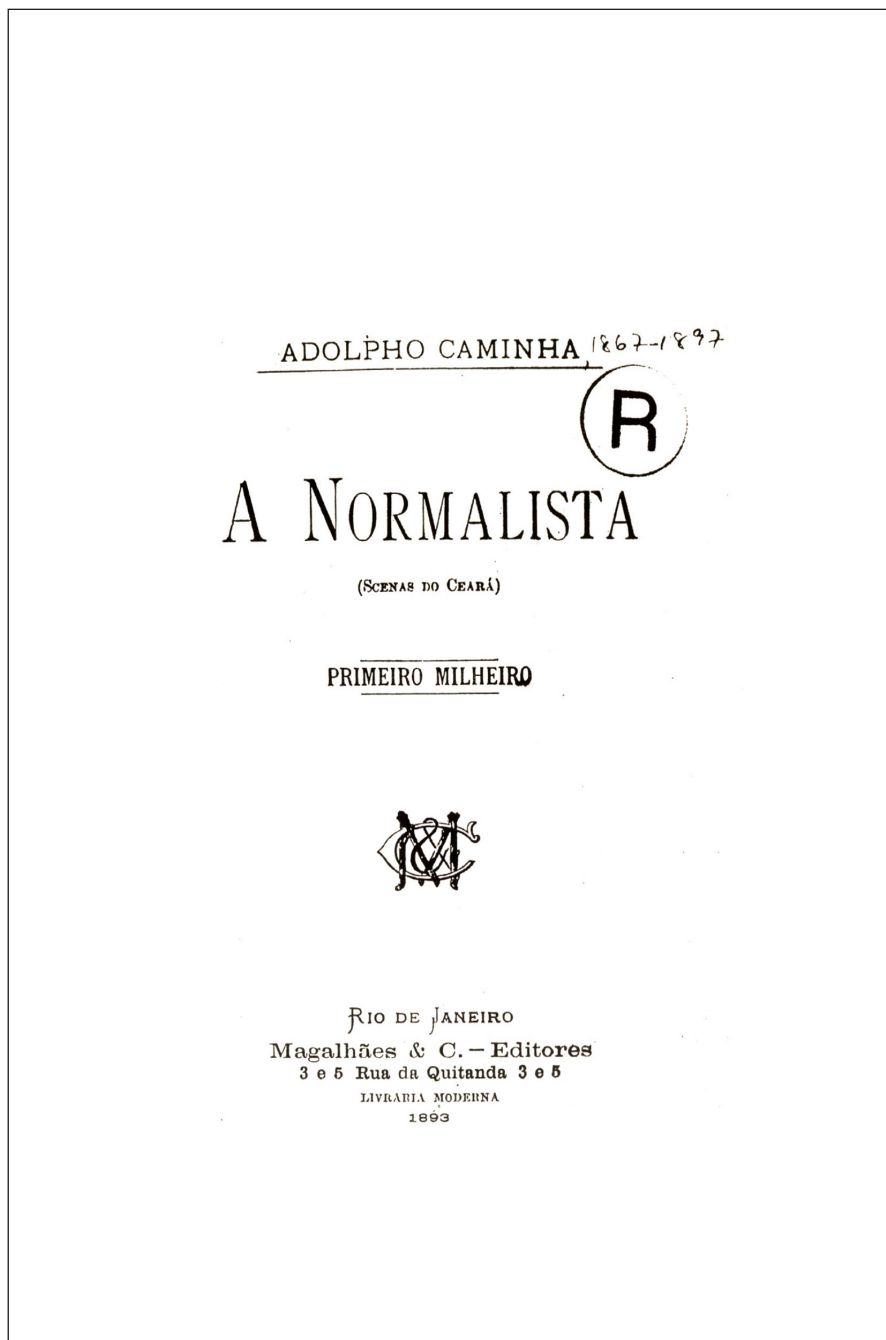
Figura 1 – Folha de rosto da primeira edição do romance *A normalista (Cenas do Ceará)*. Fonte: Azevedo (1999, p.183).

Desse modo, são muitos os elementos que podem servir ao historiador ou ao estudioso da literatura nacional que se ocupe de analisar as obras a partir de sua materialidade. A esse respeito também se pronunciaram os já citados Roche & Chartier (1995, p.110), ao analisarem o título, a ilustração e a tipografia, como elementos que servem para a escrita de uma história do livro compreendida na sua possibilidade mais ampla, sobretudo na perspectiva interdisciplinar:

> O texto não encerra, pois, de modo nenhum, todos os valores do livro, onde várias linguagens estão inscritas: linguagem da ilustração que se pode decifrar como um conjunto de sinais, porém também como o suporte para representações ideológicas; linguagem da disposição tipográfica, cuja evolução, na época moderna, visando a uma mais clara organização da leitura, traduz e propicia, à sua maneira, os progressos de uma nova lógica. (ibidem)

À citação poderíamos juntar uma outra, também de Chartier, em seu livro *A ordem dos livros*, que valoriza a materialidade dos livros, não somente como suporte, mas como mantendo relações com o texto, formando não apenas duas partes separadas do objeto, mas um objeto que se materializa pelo escrito e pelo impresso, compreendendo como tal o conjunto de signos que o constituem. Diz-nos Chartier (1999b, p.8):

> Manuscritos ou impressos, os livros são objetos cujas formas comandam, se não a imposição de um sentido ao texto que carregam, ao menos os usos de que podem ser investidos e as apropriações às quais são suscetíveis. As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro. Compreender os princípios que governam a "ordem do discurso" pressupõe decifrar, com todo o rigor, aqueles outros que fundamentam os processos de produção, de comunicação e de recepção dos livros (e de outros objetos que veiculem o escrito). Mais do que nunca, historiadores de obras literárias e historiadores das práticas culturais têm consciência dos efeitos produzidos pelas formas materiais. No caso dos livros elas constituem uma ordem singular, totalmente distinta de outros registros de transmissão tanto de obras canônicas quanto de textos vulgares. Daí, então, a atenção dispensada, mesmo que discreta, aos dispositivos técnicos, visuais e físicos que organizam a leitura do escrito quando ele se torna um livro.

Desse modo, em nossa proposta de problematização e análise da relação de Adolfo Caminha com os seus editores, destacaremos alguns elementos da materialidade dos seus livros, notadamente das primeiras edições quando

SÂNZIO DE AZEVEDO

VOOS INCERTOS

(Primeiras paginas)

1885-1886

RIO DE JANEIRO

TYP. DA—ESCOLA—DE SERAFIM JOSÉ ALVES

83 Rua Sete de Setembro 83
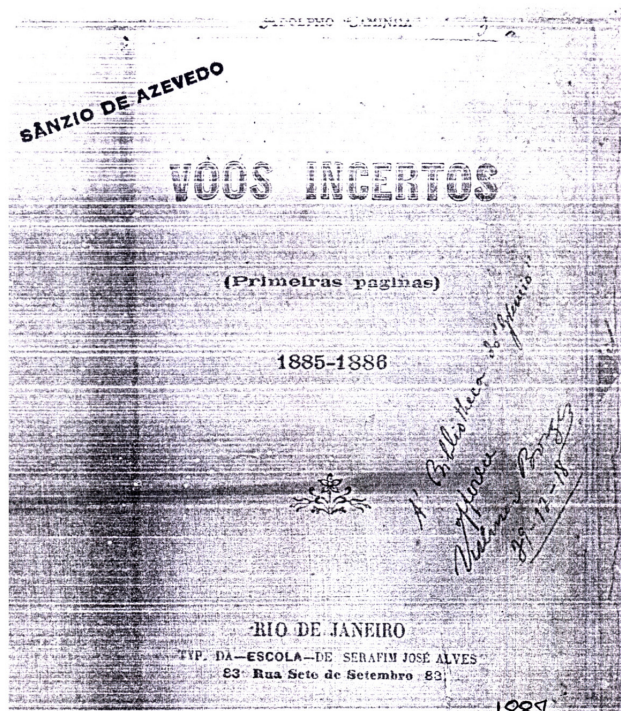
Figura 2 – Folha de rosto de *Voos incertos*. Fonte: Biblioteca particular de Sânzio de Azevedo.

ainda vivia o autor. Como veremos a seguir, as capas ou folhas de rosto foram aqui reproduzidas sem retirar delas dedicatórias, nomes de seus proprietários, acréscimos de informações como local e data de publicação e até mesmo riscos e rabiscos. Isso se deu não somente por amor à suposta fidelidade da fonte e a um desejo, mesmo que inconsciente, de dizer a verdade, mas pelo fato de que esses elementos, supostamente menos importantes na economia do texto, contribuem com a leitura e a escrita que fazemos. Esses também são elementos materiais que resultariam na produção da literatura e como tal são aqui investigados.

O rosto de Judith

Em seu primeiro livro – *Voos incertos* – é visível a pouca qualidade dos tipos utilizados, a falta de uniformidade desses, a sobreposição de elementos. O que também acontece no caso de *Judith e Lágrimas de um crente.* Na sua folha de rosto, encontramos um anúncio da tipografia de Serafim Alves, que chega a concorrer com o título da obra. Nesse anúncio publicado num clichê em formato de livro aberto lemos em caixa alta: "GRANDE SORTIMENTO DE LIVROS PARA ESCOLAS LYCEOS E ACADEMIAS 6 RUA DO SACRAMENTO".

O que nos leva a pensar, por exemplo, que o livro publicado era também uma forma de divulgação do próprio livro e de outros livros e objetos ligados ao mundo da escrita, sendo aquele endereço a indicação de onde ele poderia ser encontrado, e que carregava em si o texto de um outro autor, uma espécie de texto publicitário, sem uma autoria definida, dando a conhecer aos leitores a existência de outros objetos ligados às práticas da leitura e da escrita, e, no presente caso, não de uma leitura ou escrita qualquer, mas de práticas voltadas à formação escolar, o que nos leva a concluir que, mais do que um clichê tipográfico, essa espécie de anúncio é a marca da presença de um outro sujeito ou do interesse de outros sujeitos em convivência com o texto assinado, propriedade de um outro, que foi tomada como seu suporte e difusão. O fato também de trazer o endereço da tipografia evidencia a precariedade das suas práticas de propaganda, que no caso de casas editoras mais importantes, bem como no caso de livrarias mais estruturadas, eram feitas em anúncios nos jornais de grande circulação na capital do país ou nas capitais das províncias.

A folha de rosto funcionando como uma espécie de peça publicitária, tanto do livro como também de seu editor, pode ser constatada pelo menos desde um aumento no grau de qualidade da impressão e difusão dessa técnica,

como podemos constatar em *Os lusíadas*, de Camões. A propósito da folha de rosto, ou melhor, da portada afirmou Douglas C. McMurtrie (1982, p.575): "É uma particularidade notável dos livros impressos nos primeiros anos da tipografia não terem, quase invariavelmente, aquela característica familiar das obras modernas – a portada (rosto, frontispício)". Dorothée de Bruchard (s. d.) a respeito da folha de rosto dos livros, citando Stanley Morison, afirmou: "a história da impressão é em boa parte a história da folha de rosto". Ainda a respeito da folha de rosto afirmou a citada autora:

> As primeiras páginas de rosto completas – onde constam título, nome do autor, ano da edição, dados do impressor – datam da segunda metade do século XVI. A antigüidade dava pouca importância ao título ou nome do autor e, mesmo nas belíssimas páginas iniciais decoradas que os celtas introduziram nos códices medievais a partir do século VII, constava apenas a tradicional fórmula *incipit liber* – aqui inicia o livro – imediatamente seguida do texto. (ibidem)

Ao longo da história da impressão, o colofão, que vinha, e continua vindo, ao final do livro, com as informações a respeito de sua edição, trazendo o nome do autor e do editor, foi desvalorizado e a folha de rosto foi cada vez mais utilizada, pois ela é um dos primeiros contatos do leitor com o livro. Em alguns casos, nela destacam-se o título da obra, o nome do seu autor ou do seu editor. Aos poucos, passou-se a utilizar ilustrações que concorriam para a valorização do livro. As ilustrações das folhas de rosto eram dos mais diversos estilos: gótico, humanista, rococó, barroco, romântico, concorrendo, assim, para o que mais à frente chamou-se de *design* do livro.

A prática e o interesse comerciais assimilaram muito rápido que a folha de rosto e demais recursos poderiam ajudar na difusão do livro e, consequentemente, na sua venda. Atualmente, os recursos utilizados são mais simples e os mais diversos. Recorre-se a linhas, recursos geométricos, vinhetas, mas também procura-se retomar, dada a especificidade do conteúdo do livro, o uso de clichês antigos. O uso de ilustrações, no caso das edições brasileiras, esteve sujeito, evidentemente, aos recursos de reprodução de imagens disponíveis para tal no Brasil.[7]

7 A esse respeito, consultar Cardoso (2005), do qual destacamos os seguintes textos: "A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada", de Lívia Lazzaro Rezende; "Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos", de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade; e "O início do design de livros no Brasil", de Rafael Cardoso.

No caso do segundo livro de Adolfo Caminha, a confusão de caracteres e tipos é tanta que um dos primeiros registros na grande imprensa carioca de grande circulação sobre a sua obra, comentou o fato nestes termos:

> Publicou o Sr. Adolpho Caminha, em um volume, dous interessantes contos: *Judith* e *Lagrimas de um crente*, que pela critica austera devem ser recebidos com a magnanimidade que merece o auctor, jovem de 18 annos.
>
> Apezar da muita pieguice que se encontra em qualquer d'esses trabalhos, muito natural em quem faz as suas primeiras armas nas lettras, revelam elles inspiração e até mesmo um certo cuidado na fórma, uma certa elegância na maneira de dizer, prometteiores de trabalhos de maior valia litteraria.
>
> Não desanime o jovem escriptor e continue. Merece este conselho quem nos dá tão boas primicias do seu trabalho.[8]

Em seu livro *Adolfo Caminha (Vida e obra)*, Sânzio de Azevedo informou que, em 12 de dezembro de 1887, portanto um dia após o do registro feito, Artur Azevedo, sob o pseudônimo de Elói, o herói, em *Novidades*, também noticiou a recepção do mesmo livro do escritor cearense e o aconselhou que "não mandasse mais imprimir livros na mesma tipografia", uma vez que aquele estava cheio de gralhas tipográficas. A tipografia em questão era a de Serafim Alves. Se o recado de Artur Azevedo foi para Adolfo Caminha, ele devia mesmo ter sido endereçado ao seu editor. No entanto, essa não é uma situação característica somente das obras que os jovens escritores faziam publicar as suas expensas. Emanuel Araújo (1986, p.27), tratando da editoração no Brasil, destacadamente no período que ele nomeou como a segunda fase desta prática, afirmou:

> Desde meados do século XIX se estabeleceram no Brasil (em particular no Rio de Janeiro) alguns europeus que fundariam casas editoras de renome: Laemmert, Villeneuve, Leuzinger, Ogler, Garnier... Contudo, se é verdade que alguns traziam novidades no concernente à impressão de livros, pouco acrescentaram à técnica de

8 Registro de entradas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, Domingo, 11 de dezembro de 1887. [Conservamos a ortografia original do texto]

ADOLPHO CAMINHA

JUDITH

E

LAGRIMAS DE UM CRENTE

(CONTOS)

RIO DE JANEIRO
Typ. da Escola de Serafim José Alves
83 RUA SETE DE SETEMBRO 83
1887
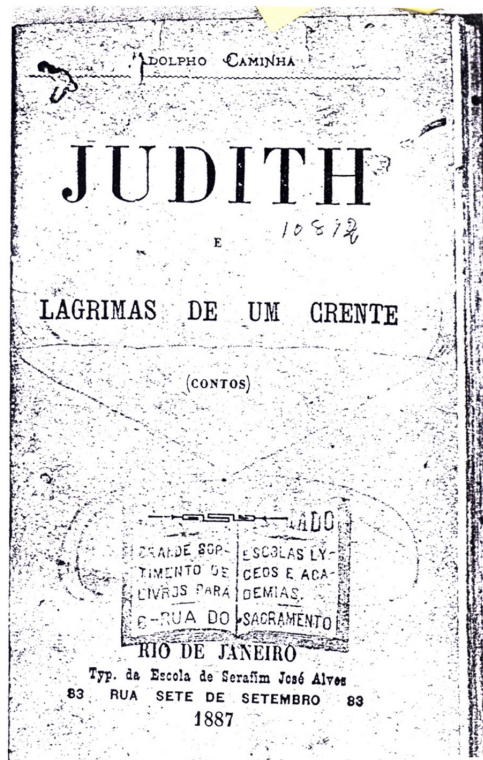
Figura 3 – Folha de rosto de *Judith*. Fonte: Biblioteca particular de Sânzio de Azevedo.

> editoração. Em princípio do século XX as tipografias brasileiras achavam-se tão mal equipadas que as obras de autores como Graça Aranha, Machado de Assis, Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Afrânio Peixoto, Euclides da Cunha e muitos outros eram impressas na França (Paris, Poitiers) e em Portugal (Lisboa, Porto).

Vemos por essa citação e pelos demais elementos aqui apresentados que as condições materiais com que Adolfo Caminha deparou não eram as mais favoráveis. As marcas dessa escassez de recursos gráficos estavam por toda parte e tocavam sobretudo os escritores iniciantes, que passavam a circular pela cidade, sobretudo em locais específicos, na busca de se fazerem conhecer. Assim, é preciso também percorrer com eles alguns destes locais.

Um mapa tipográfico da cidade

Tratando a respeito da localização do comércio livreiro no Rio de Janeiro, Alessandra El Far (2004, p.28) foi clara ao afirmar: "As livrarias existentes nas ruas *da Quitanda*, Uruguaiana, Gonçalves Dias, Sete de Setembro, *S. José*, da Assembléia, do Carmo, do Rosário, do Ourives, com seus produtos e novidades, estimulavam a concorrência, sempre munidas de estratégias inovadoras para atrair os fregueses". Já a esse respeito é válido acrescentar que no caso de Adolfo Caminha essa constatação é reforçada não só pelo seu romance de estreia ter sido publicado pela Domingos de Magalhães, como vimos anteriormente, mas também por seus dois primeiros livros – *Voos incertos (primeiras páginas)* e *Judith e Lágrimas de um crente* – terem sido ambos publicados por Serafim Alves, cuja tipografia localizava-se no número 83 da rua Sete de Setembro como é possível constatar na folha de rosto de ambas as obras.

A partir da observação dessas folhas de rosto é possível também constatar um fato que demonstra a condição, pelo menos em parte, da profissionalização do mercado editorial no Brasil do final do século XIX. Devemos observar que Serafim Alves não era propriamente um editor, pelo menos não nos termos em que entendemos hoje essa função e sua atuação no processo de produção do livro, mas um tipógrafo-editor. Portanto, além de produzir livros, ele produzia, também, outros objetos impressos, sendo a sua atuação destinada a diversos sujeitos e suas necessidades, o que nos parece completamente compreensível para o período. Esses sujeitos, com seus objetos e suas práticas, não podem ser vistos a partir de um modelo ideal. O modelo atual de editor é

apenas mais um na longa série de existência dessa função, estando, sobretudo hoje, mais do que nunca, submetida a mudanças e a transformações radicais mobilizadas pelo surgimento do suporte virtual. Roger Chartier (1999a, p.53), analisando o caso francês, afirmou:

> Se olharmos para trás e observarmos as figuras de "editores" dos séculos XVI e XVIII, de Plantin a Panckoucke, é claro que não existe então uma autonomia similar da atividade editorial. Primeiro se é livreiro, primeiro se é impressor e, porque se é livreiro ou gráfico, se assume uma função editorial. Deve-se falar então, para ser preciso, de "livreiro-editor" ou de "gráfico-editor". O livreiro-editor dos séculos XVI, XVII e XVIII define-se inicialmente pelo seu comércio.

Essas ruas marcaram de tal modo a vida literária na capital federal, que Coelho Neto (1921, p.85), em seu romance *A conquista*, cujo enredo se passa por volta de 1888, um pouco antes da Abolição da escravatura, faz um registro a partir da ideia, desenvolvida também no mesmo romance, de que: "As ruas do Rio de Janeiro, como as de Paris, segundo Balzac, têm qualidades e vícios humanos: ha ruas estróinas e ha ruas pacatas, ruas activas e ruas negligentes, ruas devassas e ruas honestas, umas cujos nomes andam constantemente em notas policiaes, outras que são citadas nas descripções elegantes". O mesmo fez João do Rio (1997) na crônica A Rua, de seu volume *A alma encantadora das ruas*. Mas essa cidade tipográfica é uma forma de expressão do que se convencionou chamar de a República das Letras. Seus endereços, suas ruas, becos e vielas são frequentados por sujeitos que, de algum modo, guardam algo em comum entre si: a literatura. Assim como toda República, essa necessitava de uma capital e, no caso brasileiro, a capital era também a capital do país: o Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, capital da República das Letras no Brasil

> *Amanhã se der o carneiro*
> *O carneiro*
> *Vou m'imbora pro Rio de Janeiro*
> *Amanhã se der o carneiro*
> *Vou m'imbora pro Rio de Janeiro*
> *As coisas vem de lá*
> *Eu mesmo vou buscar*
> *E vou voltar em video tapes*
> *E revistas supercoloridas*

Pra menina meio distraída
Repetir a minha voz
Que Deus salve todos nós
E Deus guarde todos vós
(Ednardo e Augusto Pontes, "Carneiro")

O trecho da letra da música "Carneiro", de Ednardo e Augusto Pontes, que serve de epígrafe para esta seção é um exemplo da permanência do significado do Rio de Janeiro para aqueles que, oriundos de outras regiões do Brasil, mais especificamente do Nordeste, já existente como região distinta do Norte, pretendiam dedicar-se à carreira artística na década de 1970. Não é somente a letra que confirma esse fato, a melodia também, marcada pelos ritmos de origem nordestina como o baião e o forró, mistura-se aos traços rítmicos da geração que naqueles anos ficou conhecida no cenário musical brasileiro como "Pessoal do Ceará". Na música, vemos que o Rio de Janeiro era o lugar aonde se ia, afinal, "As coisas vem de lá" e de onde se voltava, mas em videotapes e revistas supercoloridas.

No século XIX, estabelecendo aqui uma possibilidade de comparação, o Rio de Janeiro era o lugar para onde se ia e de onde se vinha em livros, jornais e revistas. Mudaram os suportes, as condições técnicas e materiais, mudou o público, mas o destino era ainda o mesmo: o Rio de Janeiro. Foi para viver na então capital do país que Adolfo Caminha, nos idos anos da década de 1890, deixou a capital cearense e a sua Aracati natal. Lúcia Miguel Pereira (1988, p.123) afirmou a respeito do Rio de Janeiro como destino dos homens de letras no Brasil dos séculos XIX e XX:

> O Rio sempre foi, e é, antes um centro receptor do que criador. O que complica a situação é que, ainda não tendo a primazia das iniciativas, é em regra ele que as consagra e difunde. "A força do núcleo cultural do Rio assenta mais no seu poder de temperar e corrigir as demasias dos outros, do que propriamente no seu poder de criação... Sem passar pelo filtro da sua crítica e da sua aprovação, as mensagens da província não têm possibilidade de conquistar o Brasil" (183), notou um gaúcho. O romântico José de Alencar, o naturalista Aluísio Azevedo e a atual geração de romancistas do Norte tiveram que vir para cá a fim de ganharem prestígio. Nas diversas tendências que aqui se encontram, congregando-se ou combatendo-se, as dos nortistas e sobretudo nordestinos, mais extrovertidos, e portanto mais aptos a

> observar, atuam em geral no sentido realista, ao passo que do Centro e do Sul chegam contribuições mais marcadas pela interiorização e pelo idealismo. Comparem-se, hoje, as obras dos nordestinos Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Jorge Amado, com as dos mineiros Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Ciro dos Anjos, e ver-se-á que se repetem as posições do momento em que os simbolistas, vindos em regra do Sul, lutavam com os naturalistas oriundos quase sempre do Norte.[9]

O que essa citação de Lúcia Miguel Pereira indica é a existência de uma tensão entre o centro e as periferias, entre a produção e a divulgação, o que também indica o funcionamento de um sistema literário e suas condições materiais de produção. No caso específico do Brasil, durante a primeira década da República, o Rio de Janeiro era, segundo José Murilo de Carvalho, "a maior cidade do país". Vejamos o que nos diz Carvalho (1987, p.13) sobre a capital do país naqueles tempos:

> O Rio de Janeiro dos primeiros anos da República era a maior cidade do país, com mais de 500 mil habitantes. Capital política e administrativa, estava em condições de ser também, pelo menos em tese, o melhor terreno para o desenvolvimento da cidadania. Desde a independência e, particularmente, desde o início do Segundo Reinado, quando se deu a consolidação do governo central e da economia cafeeira na província adjacente, a cidade passou a ser o centro da vida política nacional.

Além de uma psicologia das ruas, emprestando-lhes uma série de metáforas orgânicas, algumas descrições dão-nos a ideia de que a cidade era mapeada segundo os seus usos por determinados sujeitos a partir de sua ações cotidianas. No caso dos sujeitos letrados, a capital da República das Letras seria como a capital dentro da capital. As ações desses sujeitos constituem um mapeamento da cidade das letras, formada também de significantes, significados e significações cuja origem não é senão outra: a vida e a memória literária da então capital do Brasil no final do século XIX para onde nossos letrados corriam na esperança de se fazerem publicar. Obviamente que nem todos encontraram seu lugar à sombra, o que não deixou, no entanto, de servir à literatura como uma espécie de fonte para a história da literatura que não foi, ou seja, da literatura que não encontrou seu lugar no cânone ou no gosto dos leitores.

---

9 O número 183 dessa citação refere-se a: "Viana Moog – *Uma interpretação da literatura brasileira*, Edição da Casa do Estudante do Brasil, Rio, 1943, p. 67".

A capital da República das Letras, no caso brasileiro, estava longe do perfil ideal. No caso específico do romance *A conquista*, de Coelho Neto, a cidade constituída desse modo não é a cidade real, mas a cidade vivida, aquela que guarda em detalhes de sua constituição física traços do vivido, que nada mais são do que uma atribuição simbólica por parte de grupos específicos, levando-nos a recorrer a Angel Rama (1985, p.29):

> Uma cidade, previamente à sua aparição na realidade, devia existir numa representação simbólica que obviamente só podia assegurar os signos: as palavras, que traduziam a vontade de edificá-la na aplicação de normas e, subsidiariamente, os diagramas gráficos, que as desenhavam nos planos, ainda que, com mais freqüência, na imagem mental que desses planos tinham os fundadores, os que podiam sofrer correções derivadas do lugar os de práticas inexpertas. Pensar a cidade competia a esses instrumentos simbólicos que estavam adquirindo sua pronta autonomia, que os adequaria ainda melhor às funções que lhes reclamava o poder absoluto.

É bem verdade que Angel Rama tratou das cidades latino-americanas de colonização hispânica, no entanto é possível pensar que, no final do século XIX, no Brasil, havia sim a perspectiva dos intelectuais brasileiros de criar, sobretudo no Rio de Janeiro, uma nova cidade, uma capital nacional das letras, uma República das Letras onde os intelectuais teriam o seu trabalho devidamente reconhecido, sendo exatamente esse reconhecimento a maior luta, tão importante quanto garantir o nome para a posteridade e um sustento digno.

Se essa cidade não podia ser construída na realidade, ela o foi, ao menos em parte, na ficção. Ela também está presente no desejo dos nossos escritores, o que é possível perceber nas entrelinhas do que já chamamos de discurso do descontentamento. Em *A conquista*, o descontentamento, a incerteza, a aventura de viver cada dia, as perdas e as pequenas vitórias dão-nos uma ideia do que se passava entre nossos intelectuais. Mais uma vez é possível pensar em como vivia Adolfo Caminha naquele período. Certamente, as palavras de Coelho Neto (1921), no prefácio de *A conquista*, intitulado de "Aos da caravana", o que nos dá a ideia de uma grande aventura intelectual, são também aplicadas ao autor de *A normalista*, que viveu no Rio de Janeiro e onde publicou a maioria do seus livros:

> Triste, triste foi a nossa vida posto que de longe em longe, como um raio de sol atravessando nuvens tempestuosas, o riso viesse pallidamente á flor dos nossos lábios. Mas chegamos, vencemos... Deus o quiz! E, se ainda não tomamos de assalto

> a praça em que vive acastellada a indifferença publica, já cantamos em torno e, ao som dos nossos hymnos, ruem os muros abalados, e avistamos, não longe, pelas brechas, *a cidade Ideal dos nossos sonhos.* (ibidem, grifo nosso)

É essa cidade ideal que parece estar escrita no descontentamento como um projeto, que, se não se efetiva no real, como já dissemos, pelo menos em parte se afirma na representação e no simbólico. Coelho Neto, por exemplo, no seu já citado romance *A conquista*, além de nos dar uma ideia do que foi a vida intelectual do Rio de Janeiro, que atraia vários escritores, sobretudo os chamados nortistas, como ele, traçou uma espécie de psicologia das ruas, como a rua do Senhor do Passos, a rua da Conceição, a rua Hadock Lobo, a rua Sete de Setembro e a rua do Ouvidor. Sobre a rua Sete de Setembro, afirmou:

> A rua Sete de Setembro é uma deslambida rameira que estropia a lingua do paiz e escandaliza a moral; o seu collo tem placas, os seus lábios mostram a devastação phagendenica, o seu halito envenena. Taes ruas são como essas flores noctilucas que só desbotoam á noite e expandem o seu aroma; durante o dia caladas, entorpecidas modorram em flacido e derreado abandono, bocejando. (ibidem, p.86)

A respeito da rua do Ouvidor, que classificou de trêfega, lemos:

> A rua do Ouvidor é trêfega. Durante o dia toda ella é vida e actividade, faceirice e garbo; é hilare e gárrula; aqui picante, além ponderosa; sussura um galanteio e logo emitte uma opinião sizuda, discute os figurinos e commenta os actos politicos, analysa o soneto do dia e disseca o ultimo volume philosophico. Sabe tudo – é repórter, é lanceuse, é corretora, é critica, é revolucionaria. Espalha a noticia, impõe o gosto, eleva o cambio, consagra o poeta, depõe os governos, decide as questões á palavra ou a murro, á tapona ou a tiro e, á noite, fatigada e somnolenta, quando as outras mais se agitam, adormece. Ouve-se apenas o rumor constante dos prelos nas offcinas dos jornaes. É a rua que digere a sua formidavel alimentação diária para, no dia seguinte, pela manhan, espalhar pelo paiz inteiro a substancia que compõe a nutrição do grande corpo, cada parte para o seu destino. Para o cérebro: as idéas que são incidentes politicos e litterarios e as descobertas scientificas, essas ficam com a casta dos intellectuaes; o sentimento para o coração, que é a mulher, essa tem o romance e a esmola, o lance dramatico e a obra de misericordia; o movimento dos portos e das gares para o ventre e para os braços do povo que devora e do commercio que abastece e o residuo que rola, parte para os cemitérios, parte para os presídios mortos e condemnados. Outros que analysem a carta completa da cidade, eu fico nesta exposição. (ibidem, p.87-8)

Angel Rama chamou a atenção para os nomes das ruas, e nos casos aqui apresentados, pareceu-nos irônico que as ruas Sete de Setembro, data da Independência do Brasil, e a rua do Ouvidor correspondam, na reapresentação literária, à parte da cidade das letras, que é dependente e esquecida, Diz-nos Rama (1985, p.51): "os nomes das ruas já não pertencem a simples deslocamentos metonímicos, mas manifestam uma vontade, geralmente honorífica, de recordar acontecimentos ou pessoas eminentes". Na rua Sete de setembro, a literatura nacional era dependente; na do Ouvidor, ela não era escutada. Esse tipo de afirmação era recorrente no tipo de discurso que aqui chamamos de discursos descontente. Adolfo Caminha, por exemplo, chamou a rua do Ouvidor de beco do Ouvidor onde, segundo ele, os nossos escritores dissipavam as suas forças na vida mundana.

Mesmo assim, não faltou a Adolfo Caminha a compreensão corrente e recorrente de que, naqueles idos anos do final do século XIX no Brasil, o Rio de Janeiro era o norte da bússola dos homens de letras, o destino, o fim. Em seu artigo crítico, intitulado "Norte e Sul", há inúmeras referências a este fato. Vejamos a primeira:

> Compreende-se a necessidade que têm os escritores de vir ao Rio de Janeiro completar a educação do espírito. Este fato é comum a nortistas e sulistas, que trazem do solo natal o que se não adquire em parte alguma: o temperamento, a vocação, as tendências naturais. Aqui apenas recebem a educação mental definitiva, como uma pedra rara que fosse lapidada *numa grande oficina*. (Caminha, 1999a, p.179)

Por essa citação, vemos que o Rio de Janeiro era o lugar aonde o homem de letras-pedra-bruta ia se tornar homem de letras-pedra-lapidada. As condições intelectuais, que no pensamento de Caminha advinham do meio – "trazem do solo natal o que não se adquire em parte alguma" – seriam polidas e melhoradas pelas condições materiais e também intelectuais existentes em um meio supostamente mais desenvolvido. Nesse sentido, a imagem da capital da República das Letras se confunde com a de "uma grande oficina" e o homem de letras com a de uma gema preciosa. Essa visão é confirmada por um trecho que citamos a seguir:

> Os filhos do Rio de Janeiro têm uma vantagem sobre o provinciano: é que nascem no meio da civilização e logo em idade precoce, vão adquirindo conhecimentos e maneiras próprias das grandes capitais e vão-se familiarizando, portanto, mais depressa que aqueles, com os processos artísticos dominantes e com as idéias gerais da época. (ibidem, p.112)

Mais uma vez, Adolfo Caminha recorreu à sua crença na civilização para justificar a necessidade do homem de letras do seu tempo de ir ao Rio de Janeiro. No entanto, como em todo ir e vir, algo deveria, segundo Adolfo Caminha, permanecer intacto e esse algo era o talento do homem de letras provinciano:

> O filho da província, por mais talentoso que seja, há de forçosamente completar a sua educação artística num círculo maior, onde as suas faculdades possam triunfar em comunicação com as boas obras estrangeiras; *o talento, porém, esse conserva-se original e vigoroso, sem perder nenhum dos caracteres que o distinguem da inteligência meridional*. (ibidem, grifo nosso)

Vemos que ir ao Rio de Janeiro era forçoso, ou seja, estava entre as obrigações do homem de letras. O meio acanhado da província o fazia deixá-la para viver na capital da república e fazer do Rio de Janeiro a capital da República das Letras. E em sua justificativa, Caminha ia além:

> A educação intelectual é tão necessária quanto a higiene do corpo. Todos os grande escritores e poetas foram homem de cultura superior e de orientação literária.
>
> O Rio de Janeiro é o nosso *petit* Paris, o centro da vida nacional, por assim dizer a retorta em que se operam as dinamizações artísticas; do norte e do sul correm todos para o meio comum em que se estabelece a verdadeira luta pela existência e pela glória. (ibidem)

Por essas citações, vemos o Rio de Janeiro como uma oficina, depois como uma escola de educação artística e por último como uma retorta, ou seja, um instrumento usado em operações químicas, que, no caso dos procedimentos intelectuais, serviriam para as "dinamizações artísticas", o que faria dos resultados alcançados uma espécie de experimento cujos componentes viriam das atividades do homem de letras da província na então capital da República das Letras. Essas experiências acabaram por compor a sua formação. Essas são imagens criadas por Adolfo Caminha para esse lugar de excelência. Vemos que o espaço se une ao tempo e em ambos não há desperdício de forças e atenção. Adolfo Caminha demonstrou compreender o papel do escritor em tempos de produção em uma escala nascente de industrialização dos bens de produção e também da cultura, ainda que eu seu começo.

Um breve balanço

> De fato, caberá ao leitor julgar se, como creio (por tê-lo eu próprio experimentado), a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência literária: como se verá a propósito de Flaubert, ela parece anular, de início, a singularidade do 'criador' em proveito das relações que tornam inteligível, apenas para melhor redescobri-la ao termo do trabalho de reconstrução do espaço no qual o autor encontra-se englobado e 'incluído como um ponto'. Conhecer como tal esse ponto do espaço literário, que é também um ponto a partir do qual se forma um ponto de vista singular sobre esse espaço, é estar em condição de compreender e de sentir, pela identificação mental com uma posição construída, a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa, e o esforço extraordinário que, pelo menos no caso particular de Flaubert, foi necessário para o fazer existir. (Bourdieu, 1996, p.14-15)

> Nessa perspectiva, os estudos literários podem ampliar seu significado e contribuição, enquanto reflexão sobre a historicidade das obras artísticas individuais e suas condições de produção e consumo. E para isso, cabe entender cada texto na materialidade de sua forma, qual seja, a de um texto convertido em livro que se oferece tanto para consumo, quanto para leitura.
>
> Eis nosso ponto de chegada, que é igualmente ponto de partida para uma Teoria da Literatura que não se queira nem idealista, por sacralizar o texto, nem caolha, por ter dificuldade de enxergar os meandros da vida literária, que se estendem para além das relações lineares entre autor e obra. (Lajolo & Zilberman, 2001)

Essas citações servem-nos como norteadoras do que procuramos desenvolver nesta parte do trabalho: compulsar elementos materiais que dessem a ideia de como a obra de Adolfo Caminha foi publicada. Não nos prendemos às estatísticas ou aos dados sobre a quantidade de editores, o número de periódicos existentes etc., mas destacamos aqueles elementos que, ligados à obra de Caminha, nos possibilitaram conhecer a capacidade de publicação dos nossos autores, capacidade essa variante e mediada por forças diversas formadoras do nome e da figura do autor, sendo essas também variáveis, sobretudo no caso daqueles menos consagrados. Entraram em cena, portanto, elementos como o tempo, o método de trabalho, as qualidade de impressão, a constituição de um espaço propício à circulação e ao consumo de livros, bem como propício à formação dos nossos homens de letras segundo os critérios da época.

Acreditamos que elementos fundamentais foram aqui trabalhados. O leitor também poderá fazer as suas próprias buscas e, assim, acrescentar ao conteúdo

até então trabalhado outras variantes materiais. No entanto, no caso das obras literárias, as condições materiais não são as únicas com as quais esses homens votados às letras deveriam lidar. Havia também condições intelectuais que eles deveriam manipular. Essas condições estão expressas nas ideias e nos conceitos correntes à época, nas posições defendidas não somente na literatura ou sobre a literatura, mas na sua relação, ou seja, na relação da literatura com outros saberes, notadamente os saberes científicos, com os quais os homens de letras daquele período do século XIX procuraram lidar. Adolfo Caminha, assim como outros naturalistas, não deixou de louvar a relação entre ciência e arte. Finalizada essa etapa, passamos às condições intelectuais de produção da literatura brasileira de parte do século XIX.

As condições intelectuais

> *Se sintieron libres frente a todos los poderes; cortejaron todos los poderes. Se entusiasmaron con las grandes revoluciones y, también, fueros sus primeras víctimas. Son los intelectuales: uma categoria cuya existencia misma hoy es un problema.*
>
> *(Beatriz Sarlo, Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y video cultura em la Argentina)*

> *El intelectual es un personaje bidimensional: sólo existe y subsiste como tal si, por uma parte, existe y subsiste un mundo intlectual autónomo (es decir, independiente de los poderes religiosos, político, económicos), cujas leyes específicas respeta, y si, por otra parte la autoridad específica que se elabora em este universo a favor de la autonimía está compromtida em las luchas políticas.*
>
> *(Bourdieu, "Intelectuales, política y poder")*

> *Se o problema é antigo, o nome é relativamente recente...*
>
> *(Norberto Bobbio, "Os intelectuais e o po-*

der: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea")

Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.
(Clarice Lispector, A hora da estrela)

O modernismo de 1870 ou aprendendo sumariamente com os sumários

Quando Adolfo Caminha publicou os seus primeiros textos críticos no Rio de Janeiro, que datam, como já vimos, de 1885, fazia quinze anos que se iniciara, no Brasil, uma movimentação de ideias e uma renovação de pensamento, que José Veríssimo, em sua *História da literatura brasileira*, publicada postumamente em 1916, chamou de "modernismo". A propósito de como se implantou esse modernismo no Brasil, afirmou Veríssimo (1954, p.282):

> O movimento de idéias que antes de acabada a primeira metade do século XIX se começara operar na Europa com o positivismo comtista, o transformismo darwinista, o evolucionismo spenceriano, o intelectualismo de Taine e Renan e quejandas correntes de pensamento, que, influindo na literatura, deviam pôr termo ao domínio exclusivo do Romantismo, só se entrou a sentir no Brasil, pelo menos, vinte anos depois de verificada a sua influência ali.

Mesmo tendo iniciado suas armas nas letras, como então se costumava dizer, o que nos faz entender que se lançar nessa carreira não era uma tarefa fácil, muitos anos após o modernismo do século XIX, Adolfo Caminha foi um dos seus herdeiros. As obras publicadas posteriormente à *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, referiram-se a esse momento não mais como modernismo, mas sim como realismo e naturalismo ou com outras denominações mais claras e próximas das que hoje utilizamos. Nelson Werneck Sodré em sua *História da Literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, publicada em 1938, chamou de "Reação anti-romântica – a crítica" e "O episódio naturalista".

Lúcia Miguel Pereira, em sua *História da literatura brasileira*: prosa de ficção: de 1870 a 1920, utilizou o termo "Pesquisas Psicológicas" para tratar de Machado de Assis e Raul Pompéia, e "naturalismo" no qual localizou Aluizio Azevedo, Inglês de Souza e Adolfo Caminha. Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*, cuja primeira edição data de 1970, utilizou o termo "realismo" incluindo nele o naturalismo e dele saltando para tratar do simbolismo. Luciana Stegagno Picchio, cuja *La letteratura brasiliana*, escrita originalmente em italiano e publicada em 1972, teve sua primeira edição em português publicada em 1997 com o título de *História da literatura brasileira*, utilizou o termo "realismo" associado ao termo sociabilidade para nomear o capítulo de sua *História da literatura brasileira* como: "O Século XIX: Sociabilidade e Realismo". José Aderaldo Castello em *A Literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*, cuja primeira edição é de 1999, utilizou a junção das duas escolas ou estéticas, resultando em realismo-naturalismo.

As ideias expostas por aquele movimento de renovação que se deu nos idos anos do século XIX, as encontramos também nas páginas do conjunto da obra caminhiana. Como já dissemos, Adolfo Caminha é um exemplo de herdeiro da primeira geração de homens de letras que veio logo após aquela geração chamada de "Geração de 1870". Vale destacar que esse termo foi igualmente usado em Portugal para congregar aqueles autores que se opuseram ao romantismo em terras lusitanas, entre eles destacava-se Eça de Queiroz, cuja obra esteve muito presente no Brasil do período em causa. Já Afrânio Coutinho (1975, p.181), citando Carlton Hayes, chamou esta geração de "geração materialista" ao afirmar:

> De modo geral, 1870 marca no mundo uma revolução nas idéias e na vida, que levou os homens para o interêsse e a devoção pelas coisas materiais. Uma geração apossou-se da direção do mundo, possuída daquela fé especial nas coisas materiais. É a "geração do materialismo", como a denominou, em um livro esplêndido, o historiador americano Carlton Hayes. A revolução ocorreu primeiro no espírito e no pensamento dos homens e daí passou à sua vida, ao seu mundo e aos seus valôres. Intelectualmente, a elite apaixonou-se do darwinismo e da idéias da evolução, herança do romantismo e, de filosofia, o darwinismo tornou-se quase uma religião; o liberalismo cresceu e deu frutos, nos planos político e econômico; o mundo e o pensamento mecanizaram-se, a religião tradicional recebeu um feroz assalto do livre-pensamento.

Lúcia Miguel Pereira, em sua obra já citada, chamou a atenção para o fato de que essa reforma do pensamento e da estética literária chegou atrasada no Brasil em relação à Europa, o que pode justificar o fato de as tais ideias serem encontradas na geração de homens de letras da qual fez parte Adolfo Caminha. Esse mesmo atraso já o diagnosticara José Veríssimo, como o vimos em citação. Vejamos o que afirmou Lúcia Miguel Pereira (1988, p.119):

> O atraso com que foi aqui adotado o realismo é um sintoma do alheamento dos escritores de então não só ao mundo, mas às condições do país. E também da maior correspondência entre o nosso feitio e atitude idealista.
>
> Ao embate das novas idéias e condições de vida suscitadas pelo progresso científico e industrial do século XIX, desde muito caducara em França, nosso figurino literário, o romantismo que aqui teimava em viver. *O Guarani* é do mesmo ano da publicação de *Mme. Bovary*, anteriormente divulgado por uma revista de grande prestígio. Zola já começara a série dos Rougon-Macquart quando Taunay escreveu a *Inocência*. O darwinismo, o evolucionismo, o positivismo, o socialismo que formavam a estrutura do pensamento contemporâneo, modificando os conceitos filosóficos, literários e sociais, levaram mais de vinte anos para atravessar o Atlântico. "No Rio de Janeiro, só de 1874 em diante é que, pela primeira vez, os nomes de Darwin e Comte foram pronunciados em público, em conferências ou escritos" afirma Sílvio Romero. E já vimos como só na década de 80 se modifica de modo sensível o nosso panorama literário.

Por essa citação, vemos que Adolfo Caminha começou a escrever e ter seus textos publicados exatamente no momento em que as ditas ideias renovadoras encontravam no Brasil o seu ápice: a década de 1880. Ainda a esse respeito afirmou Lúcia Miguel Pereira:

> Entretanto – lembremo-lo mais uma vez, – desde 1870, a inquietação política, que sucedera à relativa estabilidade dos primeiros trinta anos do reinado de D. Pedro II, era um reflexo do espírito racionalista da época. Mas enquanto os homens de ação pública se agitavam, redigiam o manifesto republicano, iniciavam a campanha abolicionista, os romancistas, em sua maioria, continuavam a escrever como se nada mudara a despeito das incertas tendências apontadas nos capítulos anteriores. "Os livros de certa escola francesa", verificava com alegria Machado de Assis, tão infenso ao realismo quanto, mais tarde, fiel à realidade, "ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que já é notável mérito. As obras de que falo foram aqui bem-vindas e festejadas, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. Os nomes

> que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparação com os nossos – porque há aqui muito amor a essas comparações – são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Victor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervals". Não via no romance qualquer preocupação política ou social: "Esta casta de obras conserva-se aqui no puro domínio da imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas. Seus principais elementos são, como disse, a pintura dos costumes, a luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez os estudos dos sentimentos e dos caracteres". Errada no vaticínio, era entretanto justa e fiel, no tocante ao presente – 1873 – a exposição de Machado. Note-se a sua afirmativa de que eram lidos e festejados os livros a cujas tendências se mantinham refratários os romancistas; é o caso talvez único, o de uma revolução literária aceita antes pelo público do que pelos escritores. (ibidem, p.120)

Outro aspecto que foi merecedor de espanto e do seu registro na nossa historiografia literária é o fato dessa renovação não vir do Sul do Brasil, mas do Norte. Como disse a já citada Luciana Stegagno Picchio, como veremos mais à frente: "A revolução vem do Norte". O que nos faz lembrar as palavras de Tobias Barreto, ele mesmo um dos nortistas que propagandearam as novas idéias: "São os do norte que vêm!...".

João Alexandre Barbosa (1974, p.27-8) também reforçou essa compreensão de que do Norte do país vinham as novas correntes de pensamento que modificariam a compreensão do Brasil, dos fenômenos sociais e da própria literatura, como é possível constatar na citação a seguir:

> Não é menos certo, todavia, o fato de que, aqui e ali, em alguns movimentos provincianos, se ia assistindo ao aparecimento de um esforço renovador que nos pusesse em dia com a evolução do pensamento europeu e que, ao mesmo tempo, adequasse o novo modo de ver o país as formas de criação e reflexão literárias também novas. São exemplos a Escola de Recife, de Tobias Barreto e Sílvio Romero, a Academia Francesa do Ceará, de Araripe Júnior, Rocha Lima e Capistrano de Abreu, entre outros, ou mesmo a obra precursora de Inglês de Souza, tendo por cenário o norte do país.

Se Afrânio Coutinho, citando Hayes, conceituou esta geração como "geração materialista", como vimos anteriormente, João Alexandre Barbosa, em vez de utilizar a conceituação de "Geração de 1870" como forma de aglutinar nomes e suas compreensões mais díspares, preferiu chamar aqueles nomes

envolvidos no processo de renovação mental de "Uma geração contestante", designação que lhe serviu de título para um capítulo do seu livro já aqui referenciado. Considerando a funcionalidade do título do dito capítulo para o desenvolvimento da tese que defendera, afirmou Barbosa:

> Em segundo lugar, a expressão que serve para o intitular tem o objetivo de funcionar como definição para o que se tem denominado de "geração de 70", isto é, aquela geração de intelectuais que, nas mais diferentes regiões do país e por intermédio dos mais diversos meios de participação, se constituiu o porta-voz daquilo a que o próprio Veríssimo chamaria, mais tarde, de "espírito novo" ou "modernismo" de nossa evolução cultural. (ibidem, p.77)

Ainda que na primeira citação Barbosa tenha de certo modo relativizado as ações do que chamou de "alguns movimentos provincianos", ele foi claro ao afirmar a propósito da atuação da Escola do Recife e da Academia Francesa do Ceará:

> *Por isso mesmo, ao lado da Escola do Recife e da Academia Francesa do Ceará, os primeiros núcleos indiscutíveis nesse processo de renovação*, devem-se situar não apenas a atividade desenvolvida por um Carlos Kosseritz, no Rio Grande do Sul, mas quer os ensaios iniciais de José Veríssimo, quer o grupo de ficcionistas, historiadores e etnográfos reunidos em torno da *Revista Amazônica*, todos eles decididos à formulação de uma nova linguagem crítica. (ibidem, p.78)

Vemos por essa citação que João Alexandre Barbosa estabelece outros eixos possíveis para a compreensão daquele movimento fomentador de novas ideias: o Norte, hoje conhecido por Nordeste, o Sul e o norte amazônico ou mais diretamente o Pará, onde vivia José Veríssimo. Ainda assim, essa compreensão destaca a renovação da geração de 1870 ou da "geração contestante", como a chamou João Alexandre Barbosa, ancorada em mares do norte. Mas é também de João Alexandre Barbosa (1983, p.21) que destacamos aqui a compreensão a respeito dos termos moderno e modernismo. A esse respeito, ponderou o crítico:

> Uma vez que a noção de períodos literários não seja utilizada por força de uma, por assim dizer, paralisia cronológica, levando às caracterizações setoriais enganosas e redutoras, é possível dizer que o chamado Modernismo na Literatura Brasileira ainda espera por uma especificação essencial: em que medida é possível caracterizá-lo como moderno, vale dizer, como momento instaurador de uma ruptura com relação ao modelo literário oitocentista. (ibidem)

Barbosa desfazendo-se do que chamou de "paralisia cronológica" expandiu o conceito de moderno ao apontar como modernos Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Desse ponto de vista, percebemos que é possível aprender, ainda que sumariamente com os sumários, colocá-lo como parte importante na nossa análise, uma vez que neles, de modo sintético, o conhecimento literário é organizado, indicando, por exemplo, os pressupostos que guiaram a escrita de uma ou de outra história da literatura brasileira.

A plasticidade dos termos usados, como moderno e modernismo, é um exemplo de que a história da literatura também tem uma história como há também uma história o modo como a recebemos. No caso específico da história das mudanças ocorridas a partir da chamada "Geração de 1870" foi com admiração e espanto que nossos historiadores literários registraram o fato de que as ditas mudanças vinham do Norte.

Admiração e espanto

> *E o clamor ia engrossando*
> *Num retumbar formidando*
> *Pelas cidades além...*
> *– "Que foi?" as gentes falavam*
> *E eles pálidos bradavam:*
> *– "São os do norte que vêm!"*
> *(Manuel Bandeira, "Os voluntários do Norte")*

Esse trecho do poema "Os voluntários do Norte", de Manuel Bandeira, escrito para marcar a admiração com que foram recebidos os escritores do chamado romance de 1930 no Nordeste, é mais um exemplo do espanto e do seu registro com as inovações vindas do que se chamava e ainda se chama de Norte. No fluxo e refluxo de ideias, na relação entre permanência e modificação, algo de comum parece ter continuidade, o que não é diferente com a vida intelectual. Espera-se sempre que ideias adiantadas venham das regiões igualmente adiantadas do país, adiantadas, é claro, em termos econômicos, uma vez que se creia que a atividade econômica prepondere ou colabore sobre e com as demais atividades.

Essa dupla – admiração e espanto – pode ser constatada em vários momentos na história intelectual, cultural e política brasileiras, seja no século XX ou em séculos anteriores. Assim, voltemos aos últimos anos da segunda metade do século XIX. Vejamos o que disse Lúcia Miguel Pereira (1988, p.120-1), tratando do desinteresse dos escritores sulistas pelas ideias que há muito em voga na Europa:

> A estes, [os escritores que já pontificavam nas letras do Brasil] nem os movimentos nitidamente intelectuais e nacionais, como os da chamada "Academia Francesa" do Ceará ou da Escola de Recife, lograram despertar. A ambos animava o espírito moderno, curiosos das idéias novas que agitavam a Europa; em Fortaleza e em Recife, o racionalismo deslumbrava cenáculos de moços. A "Academia Francesa" influenciada, aliás, pelo surto do Recife, nasceu da questão religiosa, tendo os seus membros tomado ardorosamente o partido dos maçons; o nome de seu jornal, *Fraternidade*, é sintomático. Silvio Romero, do grupo do Recife, assegura que em 1869-1870 "compreendeu a extenuação e morte inevitável do romantismo e lançou os germes de outra fórmula literária para a poesia, para o romance, para a arte em geral". Germes que, no caso do romance, levaram um tempo excessivo a se desenvolver.

Antonio Candido (1988, p.32) em *O método crítico de Sílvio Romero* afirmou a respeito:

> Graças à divulgação das novas idéias sobre filosofia e literatura, formou-se no Brasil, no decênio de Setenta [1870], uma geração de tendências eminentemente críticas, animada do desejo de esquadrinhar a cultura nacional e dar-lhe orientação diversa. Um verdadeiro modernismo, como o apelidou José Veríssimo, cujo foco principal foi a capital de Pernambuco. [...] Parece fora de dúvida que a divulgação do positivismo, do evolucionismo e da crítica moderna no Brasil se processou, senão a princípio, pelo menos mais intensamente no Recife. Os primeiros trabalhos em que encontramos sinais da nova crítica são os de Sílvio Romero, Celso de Magalhães, Rocha Lima, Capistrano de Abreu e Araripe Júnior, os últimos três pertencendo ao grupo que se formou no Ceará, mas tendo os seus componentes estudado antes naquela cidade.

Tratando da difusão das novas ideias a partir de Pernambuco e considerando especificamente da participação dos cearenses e da atuação da Academia Francesa do Ceará afirmou Candido:

> Parece certo, portanto, ter-se constituído em Pernambuco o primeiro ambiente em que circulavam as idéias novas; os cearenses, antes de formarem o seu grupo passaram pelo Recife na época em que começavam o movimento crítico – o *que não quer dizer que não tenham se desenvolvido por conta própria nem que hajam sido discípulos de Tobias e Sílvio, como este parecia insinuar*. Pudemos ver, no entanto, que a formação de todos eles seguiu caminho idêntico. (ibidem)

Também Luciana Stegagno Picchio (1997, p.252) afirmou a preponderância do Norte na divulgação das novas ideias. No item "A revolução vem do Norte", lemos:

> A verdadeira revolução vem, no entanto, desta vez, do Norte: daquele Ceará onde a chamada "Academia Francesa do Ceará", entre 1872 e 1875, reunira em torno de personalidades como Capistrano de Abreu e Araripe Júnior e sob a égide de Taine, Comte e Spencer as aspirações filosófico-intelectuais da juventude de Fortaleza...

Que a revolução veio do Norte, isto já o sabemos pelas citações expostas e pelos comentários que fizemos. No entanto, é importante destacar aqui, como, em termos práticos, essa revolução do pensamento se deu, quais contribuições se efetivaram entre o conjunto de ideias propostas. No capítulo dedicado ao Adolfo Caminha-leitor veremos pelo repertório de leituras a presença dessas ideias. De agora por diante, o presente capítulo tem o objetivo de dar ao leitor uma ideia das condições intelectuais de produção da literatura brasileira no final do século XIX, ou seja, de demonstrar quais eram as ferramentas, os conceitos, as categorias, os direcionamentos, as perspectivas de construção do texto ficcional no período citado.

A apresentação dessas ideias se justificam por serem elas o alicerce em que se assentou um pensamento novo na literatura brasileira de então, destacadamente no caso do naturalismo, que se destacou do realismo pela adesão às ideias científicas então vigentes. Furst e Skrine tratando das diferenças entre estas estéticas literárias apontaram a tentativa de aplicação "à literatura as descobertas e métodos da ciência do século XIX", chamando esse fato de "afinidade com a ciência" como o principal critério de distinção entre as duas estéticas que também comumente encontramos unidas nos sumários das histórias da literatura.

Além disso, os citados Furst & Skrine (1971, p.19-20) consideraram que "Os seus pressupostos biológicos e filosóficos separaram-nos dos Realistas, com a sua objectivade imparcial, pois, ao observar a vida, os Naturalistas esperam já encontrar nela um certo padrão". É também sabido que o naturalismo como

forma de ver o mundo e estética literária foi fortemente marcado pelas ideias advindas da Revolução Industrial, entre elas está um novo olhar do homem para si mesmo, olhar esse que procurou diferenciar-se do olhar romântico. Foi nesse caldeirão de transformações e permanências, de situações atravessadas por forças diversas que o conjunto da obra de Adolfo Caminha foi gestado.

Infelizmente, não podemos aqui traçar um panorama linear e pormenorizado da formação do escritor em causa, que se deu na então Escola de Marinha na qual fora matriculado em 1882: "'Por aviso do Ministério da Marinha de 1882, foi mandado matricular no primeiro ano da Escola de Marinha como praça de aspirante a guarda-marinha', como consta na cópia de assentamentos reproduzida por Gastão Penalva" (Azevedo, 1999, p.18-19). Desse seu tempo vivido na então escola da Ilha das Enxadas, que hoje sedia o Centro de Instrução Almirante Wandenkolk (CIAW), sabemos por Sânzio de Azevedo, já esse por sua vez fundamentado em Gastão Penalva, que Adolfo Caminha estudou aritmética, álgebra, história e geografia, alcançando nessas matérias o grau 6, como se dizia então; estudou também geometria, desenho linear, português, francês, inglês, ginástica e natação, tendo alcançado, respectivamente, os graus 5, 4, 3, 1 e 4. Depois desse período, Adolfo Caminha voltara a Fortaleza em 1888 aos 21 anos de idade onde ficou até 1892. Em dezembro desse ano retornou definitivamente ao Rio de Janeiro onde faleceu em 1897 já não mais como membro da Marinha brasileira.

O período que vivera em Fortaleza (1888-1892) pode parecer pouco, no entanto é importante lembrar que Adolfo Caminha faleceu muito jovem, com trinta anos incompletos. Além disso, aquele período foi marcado no Brasil pela Abolição dos escravos e Proclamação da república; no Ceará, tratando especificamente da literatura e do pensamento locais, destacamos a instalação do Clube Literário, em 1888, que, segundo Sânzio de Azevedo, congregava "escritores românticos ao lado de outros que já seguem a nova tendência", leia-se esta "nova tendência" como o realismo; e a instalação da Padaria Espiritual, da qual fez parte Adolfo Caminha com o pseudônimo de Felix Guanabarino.

Já aqui destacamos um fato importante na vida literária do Ceará daquele período: o forte caráter associativos dos homens de letras cearenses, o hábito da criação de grupos, agremiações e sociedades. Até meados do século XX essa foi uma condição material e intelectual de tudo quanto se produziu em termos de letras no estado. Por esse motivo destacaremos a seguir três agremiações importantes: a Academia Francesa do Ceará, o Clube Literário e a Padaria Espiritual.

Achamos por bem tratar do que poderíamos chamar de berço das novas ideias no Ceará – a Academia Francesa do Ceará – já aqui referida nas citações anteriores, pois, mesmo que Adolfo Caminha não tenha feito parte dela, uma vez que suas atividades se iniciaram em 1873 e foram concluídas em 1875, quando o futuro escritor era ainda criança e vivia sob os cuidados familiares em sua Aracati natal. Mesmo assim, quando retornou a Fortaleza no ano já citado, Caminha encontrou a cidade já de algum modo atravessada pelas ideias que foram difundidas pelos membros dessa agremiação, ideias essas responsáveis por um novo pensamento que se distinguia do modo de ver o mundo, a sociedade e o homem distintamente do romantismo.

Une Académie Française au Ceará

Quanta ilusão! quanta força, quanta mocidade!
(Capistrano de Abreu in Crítica e literatura).

Foi com essas palavras, que nos servem de epígrafe, que o inicialmente crítico literário e depois historiador João Capistrano de Abreu escreveu a respeito da Academia Francesa do Ceará, no prefácio à *Crítica e literatura*, volume no qual foram reunidos artigos de Raimundo Antônio da Rocha Lima, seu companheiro de agremiação. Capistrano de Abreu (1968, p.82) as escreveu em setembro de 1878 e Rocha Lima falecera em 28 de julho daquele mesmo ano. Sobre a perda do amigo, declarou: "apagou-se a mais fulgurante estrêla do Ceará". O prefácio é, portanto, um balanço daquela época, um escrito de saudade, a memória de um movimento que se iniciara em 1873 e findou-se em 1875, como já o dissemos: a Academia Francesa do Ceará, uma espécie de associação sem sede, uma vez que as suas reuniões realizavam-se "ora em casa de Tomás Pompeu, ora de Rocha Lima" (Azevedo, 1976, p.71).[10] Esse mesmo o responsável pelo seu nome:

10 Djacir Menezes, responsável pela introdução e notas da terceira edição de *Crítica e literatura*, de Rocha Lima, foi ainda mais preciso ao tratar destas reuniões em casa do jovem acadêmico e do nome dado à agremiação: "A casa de D. Maria Bezerra, tia de Rocha Lima, era na rua da Misericórdia, n.º 29, onde viveu e onde se reuniria, em 1875, a Academia Francesa, como a chamavam por gracejo. 'O certo, porém, – escreve Dolor Barreira – é que, a força de repetida, ficou a denominação consagrada, e com ela passou a sociedade ao conhecimento dos contemporâneos e dos pósteros'"

> A designação de "Academia Francesa", dizem, nasceu de um gracejo de Rocha Lima, já talvez nos últimos tempos da nova agremiação, inspirado ele no fato de todos beberem as novas doutrinas principalmente na França, ao passo que a chamada Escola do Recife, de Tobias Barreto e Sílvio Romero, era francamente germanófila. (ibidem, p.71)

Aquelas palavras de Capistrano de Abreu marcam bem o que significou a agremiação: eram eles os "modernos", como os designou Celeste Cordeiro (1997). Eram esses "modernos" uma geração de jovens formados pela contestação, postura que marcou fortemente a década de 1870, aquela mesma década que renovara mental e espiritualmente parte significativa dos homens de letras do final do século XIX no Brasil. "Geração de 1870", "Geração materialista", "Geração contestadora", quanto ao uso do termo "geração", esse parece bem empregado, pois, como veremos adiante, os membros da agremiação, quando do funcionamento de suas atividades, não passavam dos trinta anos. Uma geração cujo conhecimento teve seus fundamentos em ideias francesas então correntes. A respeito dessas ideias e suas influências afirmou Afrânio Coutinho (1975, p.191):

> Deve-se à influência francesa a penetração das idéias "modernas" do século XIX no Brasil. Foi larga e profunda a influência francesa. Os ideais do século, os princípios libertinos e sediciosos, a "mania francesa", sacudidos pela Revolução, pelo Iluminismo, pelo movimento crítico da Enciclopédia, traduzidos em doutrinas de libertação filosófica, de racionalismo, de materialismo, de emancipação política e social, no sentido nacionalista, abolicionista e republicano, desde cedo no século varriam o país de norte a sul. Os canais de circulação das idéias naquela época funcionavam eficazmente por tôda a parte, entre êles a maçonaria, instrumento poderoso e tenaz de propagação e agitação de doutrinas. Era ela que concorria para favorecer a circulação clandestina de livros proibidos, "sediciosos", que, a despeito da vigilância dos órgãos de censura, tinham curso pelo Brasil inteiro, constituindo ricas e famosas bibliotecas, como a do Pe. Agostinho Gomes, na Bahia, a do Cônego Luiz Vieira da Silva, em Mariana, como mostrou Eduardo Frieiro, em *O Diabo na Livraria do Cônego*, a respeito do segundo.

Nessa citação de caráter geral, exceto no caso da Bahia e da cidade mineira de Mariana, vemos relações diretas com a Academia Francesa do Ceará: a ligação com as ideias "modernas", a ligação com a maçonaria, que, no caso

cearense, era a responsável pelo jornal *Fraternidade*. Chamou-nos também atenção o fato de Afrânio Coutinho informar a origem dos livros que eram lidos pela nova geração. À época da Academia Francesa, como informou Celeste Cordeiro (1997, p.88) a partir de dados do ano de 1870, já funcionava, em Fortaleza, a Biblioteca Pública, fundada em 1869. Nela, constavam 5.543 volumes, sendo eles assim distribuídos: 1.152 de literatura, 945 de história, 520 de ciências e artes, 255 de teologia e 250 de direito.

Ainda segundo Celeste Cordeiro, "somente em 1849 foi que Fortaleza conheceu uma espécie de livraria, do comerciante português Manuel Antonio da Rocha Júnior" (ibidem). Segundo Alcantara Nogueira (1978, p.26), nesse estabelecimento os livros ficavam em uma sessão "destinados à venda e ao aluguel". Diante desses fatos, podemos considerar que as ideias francesas, presentes em livros, chegavam ao Ceará provincial via maçonaria, além, é claro, dos homens de letras do período terem as suas bibliotecas particulares.

Para Sânzio de Azevedo (1976, p.70), a Academia Francesa "representou a primeira reação ao Romantismo no Ceará". Talvez, Azevedo esteja falando da reação às ideias românticas e não do romantismo como estética literária, pois logo em seguida ele afirmou: "É verdade que não chegou nem de leve a modificar a literatura que aqui [Ceará] se fazia então, no campo da poesia ou da incipiente prosa de ficção, mas isso não lhe tira a imensa importância de haver sido *a difusora das idéias filosóficas francesas pela primeira vez em nosso Estado*" (ibidem, grifos e acréscimos nossos). As ditas "idéias filosóficas francesas", a que se referiu Azevedo, são aquelas mesmas citas por Afrânio Coutinho.

Vemos que a agremiação não durou muito. Apesar de sua curta duração, ela foi importante para assentar no Ceará as bases de um pensamento novo, que, assim como já afirmamos, marcaria o conjunto da obra de Adolfo Caminha, todo ele escrito entre 1885 e 1896. Se a Academia Francesa não se notabilizou por modificar a literatura produzida então, ela foi a responsável por levar à cena cearense a discussão das ideias de Spencer, Littré, Haeckel, Darwin, Buckle, Ratzel, Comte, Taine, Vacherot, Renan, Quinet, Burnouf, Lamarck, Buffon, Cuvier, Ritter, Kohl, Peschel, Reclus e tantos outros. A partir da sua atuação, as citações desses nomes foram mais frequentes nos trabalhos dos homens de letras cearenses. A Academia Francesa foi tão importante para o Ceará que Cruz Filho, citado por Sânzio de Azevedo (1976,

p.15), chegou a dar o ano de 1872, supostamente o ano em que se iniciou a agremiação, segundo Guilherme Studart [Barão de Studart], como "o do alvorecer de nossa [cearense] vida cultural".[11]

Foram da Academia os seguintes nomes, alguns deles já citados aqui, mas que repetimos para termos uma ideia total do grupo: Tomás Pompeu de Souza Brasil (1852-1929); Raimundo Antônio da Rocha Lima (1855-1878); João Capistrano de Abreu (1853-1927); Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911); João Lopes Ferreira Filho (1854-1928); Xilderico Araripe de Faria (1851-1876). Vemos por essas datas aqui apresentadas que o termo "Geração de 1870", referindo-se ao ano do aparecimento das ideias novas, é também designativo de uma homogeneização das idades dos membros da Academia. Portanto, como afirmamos anteriormente, o uso do critério de "geração" é coerente, pois, no ano de 1873, todos não passavam dos trinta anos, chegando o mais novo, Rocha Lima, aos dezoito, e Araripe Júnior, o mais velho deles, aos 25 anos.

Como afirmamos, a Academia Francesa do Ceará não teve um órgão próprio. Seus membros valeram-se do jornal *Fraternidade*, da loja maçônica homônima. Vale destacar que alguns dos principais redatores desse jornal eram membros da Academia, com exceção do último a ser citado – Tomás Pompeu Filho, Araripe Júnior, João Lopes Ferreira Filho e João Brígido dos Santos –, segundo o Barão de Studart (1908). A relação com o jornal *Fraternidade* rendeu-lhes "uma violenta polêmica com o jornal *Tribuna Católica*" (Azevedo, 1976, p.75). Eram esses os tempos da chamada "questão religiosa", o que marcava o anticlericalismo e o laicismo da Academia. Essas características fizeram Djacir Menezes (1968, p.24) chamar a Academia como "a brigada pioneira das pelejas que combateram a superstição, a intolerância, o sectarismo".

Esse caráter laico e anticlerical marcou fortemente a atuação da Academia Francesa do Ceará e a fez porta-voz das ideias modernas, que combatiam não somente o romantismo, mas que pregavam a crença na ciência como método

---

11 A respeito do início das atividades da Academia Francesa do Ceará afirmou Azevedo (1976, p.71): "Para o Barão de Studart, começaram as atividades do grêmio no ano de 1872; entretanto, como nada prova haverem se iniciado nesse ano as reuniões, preferimos marcar – seguindo assim o historiador José Aurélio Saraiva Câmara – como data inaugural do movimento o ano de 1873, em que começou a circular o jornal Fraternidade, da Au.: Loj.: Frat.: Cearense, e que serviria de arena de combate dos jovens pensadores. Também desse ano a estrada de Araripe Júnior para o grupo". Afrânio Coutinho (1975, p.192) também deu como data inicial dos trabalhos da Academia o ano de 1872: "Expressões dessa ebulição foram a 'Academia Francesa' do Ceará e a 'Escola do Recife'. A primeira viveu de 1872 a 1875...".

de explicação do mundo, do homem e dos fenômenos sociais, voltando-se não mais para o passado como o fizeram os românticos, mas para o presente, tornando-o objeto de sua observação e análise mais acuradas. Se o presente não era aquele que desejavam, então, ele devia ser também modificado ainda que fosse com refregas ou ações destinadas à melhoria da educação, que acreditavam ser a norteadora de novos pensamentos. A esse respeito, afirmou o já citado Afrânio Coutinho (1975, p.182):

> Acreditou [a geração de 1870] no impulso humanitário, conciliando a educação da massa e o socialismo com o culto do poder político e da glória militar nacional. As massas emergiram ao plano histórico, de posse dos progressos materiais e políticos. A ciência, o espírito de observação e de rigor, forneciam os padrões do pensamento e do estilo de vida, desde que se julgava que todos os fenômenos eram explicáveis em têrmos de matéria e energia, e eram governados por leis matemáticas e mecânicas.

Foi a crença nesse tipo de pensamento que deve ter dado origem à Escola Popular, destinada à educação de operários e alunos pobres. Clóvis Bevilacqua (1927) afirmou a esse respeito:

> Pelos anos de 1874 e 1875 houve, no Ceará, um movimento espiritual digno de apreço, que não foi meramente literário, como depois o da Padaria Espiritual, porém igualmente filosófico e religioso [...] As conferências realizadas na Escola Popular tiveram essa feição, como se vê da série ultimamente reeditada na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, em que o insigne Capistrano de Abreu assinala características da literatura brasileira contemporânea. Foram realizadas essas conferências em 1875 e nelas vemos Augusto Comte, Buckle, Taine, Spencer.

Capistrano de Abreu (1968, p.77) não deixou de recordar aqueles idos anos da Escola Popular e a seu respeito afirmou:

> Grande foi a influência da Escola Popular não só sôbre as classes a que se destinava, como sôbre a sociedade cearense em geral, por intermédio de conferências ali feitas, em que o ideal moderno era apregoado por essas pessoas altamente convencidas de sua excelência. Maior ainda foi a influência da Escola sôbre os espíritos audazes e juvenis, que congregou, reuniu e fecundou uns pelos outros.

Celeste Cordeiro (1997, p.88), a respeito da Escola Popular, afirmou:

> A Escola Popular é efetivamente um símbolo do vigor da vida intelectual do Ceará na segunda metade do século passado [XIX]. Trata-se de uma iniciativa fiel à preocupação de Comte com a formação intelectual do proletariado: destinada aos pobres e operários, funcionava das seis e meia às dez da noite, com memoráveis palestras de Tomás Pompeu (a respeito de "Soberania Popular"), de Araripe Júnior (sobre o "Papado") e de Amaro Cavalcante ("Religião").

Nos anexos da terceira edição de Crítica e literatura, de Rocha Lima (1968, p.354-6), vemos um "Relatório sôbre a Escola Popular", cuja fonte foi o jornal Fraternidade, número 51, de 11 de dezembro de 1874. São estes os termos:

> Inaugurada no dia 31 de maio dêste ano [1874], a Escola Popular deu começo aos seus trabalhos em 2 de junho, com a abertura das aulas de língua nacional, aritmética, geografia, história, francês e primeiras letras, que foram distribuídas pelas diversas cadeiras do modo seguinte:
>
> Cadeiras ....Professsores
> língua nacional ....Rocha Lima
> francês..João Lopes
> aritmética ....Benjamin
> geografia e história ....João Lopes
>
> A aula de primeiras letras foi dividida nas seguintes classes:
> 1ª classe de leitura e gramática .... Benjamin
> 2ª classe de leitura e gramática .... João L. Ferreira
> 3ª classe de leitura e gramática .... Israel B. Moura
> 4ª classe de leitura e gramática .... J. Lino
> 5ª classe de leitura e gramática .... J. Hermano
>
> O método adotado foi o simultâneo-livre, de que os professores mais têm colhido resultados tão satisfatórios.
>
> Além dêste curso, que constitui o trabalho ordinário da Escola, foi instalado o curso de conferências públicas. Durante o ano letivo a escola realizou 8 conferências de que se encarregaram os cidadãos:
>
> Oradores ....Teses
> Dr. Quintiliano...................................A Escola
> Dr. Xilderico ....Liberdade Religiosa
> Dr. Amaro Cavalcanti.........................Religião
> Dr. Araripe Júnior ....O Papado
> Dr. Théberge......................................Geognose da Terra [sic]
> José Castelões Filho ....Educação na Família
> Dr. Borges da Silva ....A Eletricidade
> Dr. Pompeu Filho...............................Soberana Popular

A êsses cidadãos beneméritos da ciência envio neste momento uma saudação fraternal e um protesto de gratidão em nome de meus colegas e dos alunos da Escola Popular.

A explicação e constituição do Império, revistas de jornais e ensino moral constituirão uma série de preleções às quintas-feiras.

A matrícula subiu de 156 alunos e a freqüência que em maio chegou apenas a 67, montava em novembro 118 alunos. Eis, meus senhores, etc...[12]

Vemos por esse relatório de atividades que a Escola Popular naquele ano de 1874 preocupou-se em propagar as ideias que eram defendidas por seus membros, tanto as ideias que diziam respeito à ciência como aquelas a propósito da educação, como é o caso, por exemplo, da conferência Educação na família . Não faltaram também conferências em que os acadêmicos se dedicaram a tratar da religião, como é o caso de Liberdade Religiosa , Religião e O Papado , essa, como já vimos, pronunciada por Araripe Júnior e da qual destacamos o seguinte trecho:

Faça-se consistir a Religião na simples evangelização, e por uma vez desaparecerá a necessidade de um supremo arbítrio ou tribunal que fabrique dogmas. Desde que o coração constituir-se o único intérprete do Evangelho, para quem foi escrito, longe da viciada inteligência do teólogo, as contradições desaparecerão e as heresias se exilarão da terra.

Ainda uma vez o digo: Não creio que Jesus fundasse sua Igreja sôbre outra pedra que não fôsse o nosso coração.

E se, por uma dessas anomalias que não têm nome, voltarem as fogueiras, como veio o *Syllabus*[13] e a infalibilidade, as guerrearei de morte.

---

12 Abaixo do relatório, mas sem já constar com aspas lemos: "Quem leu e assinou o relatório, na qualidade se secretário, foi um dos mais operosos e constantes amigos de Rocha Lima – João Lopes Ferreira Filho" (Lima, 1968, p.356).

13 Trata-se de um anexo da encíclica Quanta Cura "Condenação e proscrição dos graves erros do tempo presente", do papa Pio IX, publicado em 1864 e traduzido para o português por Antônio Secioso Moreira de Sá em 1872, um ano anterior à instalação da Academia Francesa do Ceará. Os ditos "erros graves do tempo presente" eram: panteísmo, naturalismo e racionalismo absoluto; racionalismo moderado; indiferentismo, latitudinarismo; socialismo, comunismo, sociedades secretas, sociedades bíblicas, sociedades clérico-liberais; erros sobre a Igreja e os seus direitos; erros de sociedade civil, tanto considerada em si, como nas suas relações com a Igreja; erros acerca do matrimônio cristão; erros acerca do principado civil do pontífice romano. Fonte: papa Pio IX. "Syllabus" Montfort Associação Cultural. Disponível em <http://www.montfort.org.br/index.php?secao=documentos&subsecao=enciclicas&artigo=silabo&lang=bra> Acesso em: 20 abr. 2008.

> Quero a âncora da Religião como repouso, mas nunca como hedionda estagnação. E se me privarem dêste consôlo, ou o reduzirem de novo ao instrumento de infernal astúcia, declaro mil vêzes preferirei perder-me, como Colombo, nos mares tormentosos e desconhecidos que os teólogos anatematizavam.
>
> Ao menos descobrirei outros mundos! (Araripe, 1958, p.90)

Vemos, por esse trecho da conferência pronunciada em 12 de julho de 1874 em Fortaleza e publicada no jornal *Fraternidade* nos dias 21 e 31 de julho e 11 de agosto do mesmo ano, o caráter anticlerical e antidogmático da fala de Araripe Júnior, que era também compartilhado pelos outros membros da Academia Francesa do Ceará como podemos atestar tendo como fonte os embates entre os acadêmicos e os antigos, para usar aqui a nomenclatura de Celeste Cordeiro (1997, p.94), que a esse respeito afirmou:

> Sua fundação [refere-se ao jornal *Fraternidade*], em 1873, coincide com o auge da Questão Religiosa no Brasil e com a luta intransigente entre a maçonaria e o clero que incitava a imprensa. Não era órgão da Academia Francesa, mas constituía a arena das lutas intelectuais dos "acadêmicos", vários dos quais chegaram a se tornar maçons apenas pela condição de combater melhor, a qual o *Fraternidade* oferecia.
>
> Essa luta contra o pensamento católico não se restringiu ao plano doutrinário geral, mas traduziu-se localmente no ataque religioso que abrigava o clero e o laicato religioso no Ceará: a *Tribuna Católica*.
>
> Quando da fundação da Escola Popular, houve um embate com grande repercussão no meio provinciano. De um lado a Tribuna Católica afirmava tratar-se de uma "Escola d'Impiedade": "Alguns moços incrédulos instalaram uma Escola Popular nesta cidade, com o fim de inocular no povo rude a impiedade, no que são auxiliados pelos maçons da Loja Fraternidade Cearense".

As tensões entre os dois polos deram-se em torno de questões como: a laicização ou secularização das ações do Estado, a instrução, que para os antigos devia ser doméstica e religiosa e para os modernos devia ser pública, laica, gratuita e obrigatória, como em parte foi a Escola Popular. Esse debate sobre a instrução pública, vamos encontrá-lo ainda nas páginas do romance *A normalista*, como veremos no capítulo seguinte a respeito do autor-leitor, sendo por isso importante tratar aqui das condições intelectuais de produção da literatura brasileira no final do século XIX. Ainda como uma das tensões entre os dois grupos destacamos a questão da soberania popular e da divisão dos poderes.

O embate entre os dois grupos – "antigos" e "modernos" –, na compreensão de Celeste Cordeiro, se intensificou. Essas polêmicas entre conservadores e liberais, acadêmicos e religiosos, maçonaria e igreja acabaram por chegar a seu ápice com a conferência organizada pelo grupo conservador e ministrada em público no dia 2 de agosto de 1874 pelo Dr. Manoel Soares da Silva Bezerra,14 conferência essa que ficou conhecida como a Conferência da Feira Nova, sendo o conferencista ardoroso defensor da Igreja católica. Todo o ano de 1874 seria marcado por embates entre os dois grupos como podemos constatar nesta fala de Araripe Júnior citado por Djacir Menezes (1968, p.48): "questão religiosa ia no auge. Organizaram-se conferências contra o clero e esse movimento chegou a operar tão grande abalo na opinião católica, que um desembargador não receou dar à Fortaleza o nome de Tubigen brasileira".

O espírito contestador e a marca anticlerical do grupo, o que nos faz lembrar aqui das designações "geração contestadora" (João Alexandre Barbosa), "geração materialista" (Afrânio Coutinho), "geração afirmativa" (Djacir Menezes) (ibidem, p.64-5),15 bem como todas as tensões apontadas acima serão as bases para os movimentos, grupos, sociedades, agremiações literárias que virão após a Academia Francesa do Ceará, como o Clube Literário e a Padaria Espiritual. Essas mesmas ideias e posturas as encontraremos no conjunto da obra de Adolfo Caminha, como veremos no capítulo a respeito do autor-leitor, no qual examinaremos as relações entre as leituras apresentadas no conjunto da obra e o seu desenvolvimento temático e de outras ordens.

---

14 "O Dr. Manoel Soares da Silva Bezerra nasceu no ano de 1810, em Riacho do Sangue, formou-se pela Academia de Olinda em 1836, foi deputado provincial por duas legislaturas, de 40-43 e 70-73, Vice-Presidente da Assembléia (60-63), Presidente da Câmara Municipal de Fortaleza (60-63) e governou mesmo alguns dias do ano de 1872. Seu itinerário registra ainda o exercício de outros postos menores. Recebera o hábito de Cristo e o de S. Gregório Magno conferido por Pio IX, cultivou a literatura latina, teve 18 filhos, entre os quais o hitoriador notável de *Algumas Origens do Ceará*, Antônio Bezerra. Homem combativo, colaborou no *Pedro II* e na *Tribuna Católica*. Era, portanto, o adversário austero e digno, sempre na brecha contra os jovens que arvoravam bandeiras lembrando leituras de enciclopedistas e revolucionários franceses. Não era aquêle 'velho tolo e ignorante' como ridicularizava o jornal adversário" (Menezes, 1968, p.367, p.5-67, p.39-40).

15 "Rocha Lima estava entre êstes adolescentes, mas seu gênio precoce lhe abrira lugar destacado nas fileiras onde, já formado e com a diferença de poucos anos, figuravam Tomás Pompeu Filho e Xilderico de Faria. Sua liderança, como já vimos, começara muito cedo, desde 16 anos, quando era um dos diretores da associação Fênix Estudantil [sic]. Quis submeter o passado à crítica a fim de preparar o caminho para o futuro; e viu esta preparação como trabalho do pensamento de uma '*geração afirmativa*'" (grifo nosso). O nome da associação fundada por Rocha Lima em 1870 era Fênix Estudantal e não Estudantil, como o grafou Djacir Menezes, uma vez que esse adjetivo não existia no século XIX.

Um clube literário

Como declarou Sânzio de Azevedo, a Academia Francesa do Ceará foi uma reação ao sentimentalismo romântico. Daí a explicação para o fato de que somente alguns de seus membros tivessem se dedicado à literatura ficcional, preferindo a filosofia e as reflexões sobre a vida contemporânea. Nos textos que os acadêmicos produziram não faltaram reflexões sobre as questões de seu tempo, sendo esse fato uma das características do realismo como estética e movimento literário, como o afirmou Afrânio Coutinho (1975, p.187):

> O Realismo retrata a vida contemporânea. Sua preocupação é com homens e mulheres, emoções e temperamentos, sucessos e fracassos da vida do momento. Êsse senso do contemporâneo é essencial ao temperamento realista, do mesmo modo que o romântico se volta para o passado ou para o futuro. Êle encara o presente nas minas, nos cortiços, nas cidades, nas fábricas, na política, nos negócios, nas relações conjugais, etc. Qualquer motivo de conflito do homem com seu ambiente ou circunstantes é assunto para o realista.

Nessa migração de ideias que viria a fundar as bases para o surgimento do realismo, a Academia Francesa do Ceará cumpriu o seu papel. Mas se a Academia foi uma reação ao Romantismo, no que diz respeito propriamente à literatura de ficção, as ideias assentadas e difundidas por seus membros só vingariam na década de 1880. Sânzio de Azevedo (1976, p.77), a esse propósito, afirmou: "Nem poderia ser de outra maneira, visto o cientificismo que professavam haver dado a origem à corrente realista, e sua conseqüente exacerbação, o movimento naturalista". É nesse ponto que o conteúdo aqui apresentado se junta às citações feitas sobre a "Geração de 1870", especialmente quanto à afirmação de Lúcia Miguel Pereira de que as ideias defendidas por aquela geração só viriam florescer de fato na década seguinte.

A luta pela Abolição dos escravos foi o movimento que entremeou o fim das atividades da Academia Francesa do Ceará e a criação do Clube Literário, aglutinando vários dos homens de letras cearenses, o que não significa, no entanto, que não existissem outras agremiações ou grupos literários no período.[16]

16 Dolor Barreira (1986, p.106-14), em sua *História da Literatura Cearense*, citou, por exemplo, a existência do Gabinete Cearense de Leitura instalado em 1875 "no sobrado n. 92 da então rua Formosa (hoje Barão do Rio Branco), nesta cidade" e funcionou até 5 de julho de 1886. Ainda

Junto com o Clube Literário, na longa tradição associativa dos homens de letras do Ceará, a estética realista na literatura ficcional dava os seus primeiros passos. No entanto, isso não significava que o romantismo houvesse desaparecido de todo. Mais à frente, com a Padaria Espiritual começava a apontar no panorama literário cearense os primeiros trabalhos simbolistas, como veremos a seguir.

É preciso entender que, no Brasil, esse período – as três últimas décadas do século XIX – foi marcado por uma confluência de estéticas e movimentos literários. A esse respeito afirmou o já citado Afrânio Coutinho (1975, p.180):

> O século XIX é um campo, onde se cruzam e entrecruzam, avançam e recuam, atuam e reagem umas sôbre as outras, ora se prolongando ora apondo-se, diversas correntes estéticas e literárias. E, embora constitua um bloco homogêneo o grupo aqui estudado [Realismo, Naturalismo, Parnasianismo], o período é também atravessado pelo filête romântico-simbolista. Se há, portanto, época que se recusa a uma periodização precisa e a mostrar nitidez de fronteiras entre os movimentos, é o século XIX.

---

segundo Barreira foram os seus fundadores: "o dr. António Rodrigues da Silva [presidente], Farmacêutico João da Rocha Moreira, Fausto Domingues da Silva, Joaquim Álvaro Garcia, Vicente Alves Linhares Filho, Francisco Perdigão de Oliveira e António Domingues dos Santos Filho". Desse Gabinete fizeram parte "na maioria [...] estudantes de preparatórios: Rocha Lima, Tomás Pompeu, Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, João Lopes, Xilderico de Faria, Clóvis Bevilacqua, Gil Amora e João Edmundo", como vemos, vários dos nomes da Academia Francesa do Ceará. Assim como a Academia, "instituiu um curso de conferências públicas, abrindo aulas para o ensino de línguas e ciências" e mais: "por longo tempo, manteve um curso noturno de instrução primária, que foi inaugurado por ocasião da sessão literária com que o Gabinete comemorou, a 10 de Junho de 1880, o tricentenário de Luís de Camões, e que ficou sob a direção do secretário do mesmo Gabinte". Em uma nota de rodapé, Barreira informou que a conferência proferida na inauguração do curso noturno foi de Rocha Lima e intitulava-se A Mulher, que, aparentemente, não é a mesma que se encontra na terceira edição de Crítica e literatura, ou a é com modificações sensíveis. Mas esse também não foi o único grêmio em que se reuniram os homens de letras do Ceará. Leonardo Mota (1994, p.27) contabilizou entre a Academia Francesa do Ceará e o Clube Literário treze grêmios, associações e congêneres, a saber: Gabinete de Leitura (Baturité), de 1875; Instituto Histórico e Geográfico Cearense, de 1877; Gabinete de Leitura (Aracati), de 1879; Associação Literária Uniense (União), de 1879; Gabinete de Leitura (Granja), de 1880; Recreio Instrutivo, de 1881 e Gabinete de Leitura (Pereiro), de 1883; Clube Literário Cearense, de 1884; Gabinete de Leitura (Campo Grande), de 1884; Sociedade Rocha Lima, de 1884; Grêmio Literário, de 1885; Gabinete de Leitura (Ipu), de 1886.

Ainda segundo Coutinho:

> Êsse fenômeno que é geral, no Brasil, torna-se mais corriqueiro, dadas as circunstâncias naturais de sua vida na época, e em virtude do atraso com que sempre repercutem entre nós os movimentos espirituais, e ainda porque as transformações aqui não se realizam orgânicamente, de dentro para fora, como resultado da própria evolução da consciência nacional, mas como reflexo de idéias-fôrcas de origem estrangeira. (ibidem)

Foram esses os fatos que parecem ter levado Afrânio Coutinho a chamar o século XIX de "uma grande encruxilhada" (ibidem). O mesmo podemos dizer no caso da literatura cearense, pois se o realismo desponta com o Clube Literário, os poetas que se dedicaram à causa da Abolição eram todos românticos, a saber: Antônio Bezerra, Justiniano de Serpa e Antônio Martins, todos eles classificados tradicionalmente como "poetas condoreiros" (Azevedo, 1976, p.27). Como românticos também o foram àquele tempo Xilderico de Faria e Araripe Júnior, ambos da Academia Francesa. A respeito da manutenção da estética romântica no Ceará não poderíamos deixar de citar o poeta Juvenal Galeno, que surgira com o próprio romantismo cearense ao publicar *Prelúdios poéticos*, em 1856, apesar de os poemas desse seu primeiro livro ainda conterem traços neoclássicos.

Da Academia Francesa do Ceará saíra João Lopes, o mesmo que vimos como professor de Francês e da segunda classe de leitura e gramática na Escola Popular. João Lopes fundou o Clube Literário, cujas atividades iniciaram 1886 e, segundo Dolor Barreira (1986, v.1. p.126), ainda em 1894 estavam ativas, pois nas páginas do jornal "a República de 4 de outubro de 1894 anunciava a reunião, na noite desse dia, da benemérita sociedade, no salão nobre do Clube Cearense". João Lopes já não mais se encontrava no Ceará, mas no Amazonas, o que também fez arrefecer as atividades da agremiação.

Não foram poucos os seus sócios e colaboradores: Juvenal Galeno; Antônio Bezerra, Antônio Martins e Justiniano de Serpa, os já citados poetas da Abolição; Virgílio Brígido; Oliveira Paiva; Antônio Sales; Rodolfo Teófilo; José Carlos Júnior; Farias Brito e Xavier de Castro. Diferentemente da Academia Francesa, o Clube Literário teve um órgão próprio: *A Quinzena*, revista cujos trinta números circularam entre janeiro de 1887 e junho de 1888. Além de alguns dos já citados, nela colaboraram: Abel Garcia; José de Barcelos, José Olímpio; Paulino Nogueira; Martinho Rodrigues; Pápi Júnior, Ana Nogueira; Francisca Clotilde, esta com o pseudônimo de Jane Davy.

Segundo Sânzio de Azevedo (1976, p.92), "ao lado das atividades jornalísticas d'*A Quinzena*, realizava o Clube Literário sessões noturnas, durante as quais eram postas em discussão as mais recentes tendências da literatura estrangeira ou nacional". Ainda a respeito das atividades do Clube, afirmou Azevedo:

> Dessa forma, o grêmio contribuiu admiravelmente para a renovação das letras do Ceará: com o conhecimento do que se passava nos grandes centros é que nossos escritores foram pouco a pouco aderindo à nova corrente, o Realismo. Dir-se-ia haver João Lopes trazido da Academia Francesa o costume das leituras críticas... (ibidem)

Como se verá adiante a propósito da atuação de Adolfo Caminha como editor de periódicos de circulação e literário, o surgimento d'*A Quinzena* foi marcado de toda apreensão. A revista, que hospedaria em suas páginas as contribuições de vários dos escritores e escritoras do final do século no Ceará, também se queixava das condições com que os periódicos unicamente literários eram recebidos pelo público local. É o que lemos em PRELIMINARES, uma espécie de programa da revista assinado por João Lopes, publicado nas páginas um e dois do número 1 do periódico, datado de 15 de janeiro de 1887:

> Não faltará quem considere arriscado, temerario mesmo, este empreendimento a que nos abalançamos.
>
> Si na capital do imperio, metropole da civilisação sul americana, o meio não é propicio ás lettras e as publicações exclusivamente litterarias mal podem, a custa tenaz e mortificante sacrificio, romper a espessa crosta da indiferença publica para arrastar uma vida penosa e ephemera; na provincia, aqui por estes recantos do norte, parece desatino quebrar a homogeneidade beatificante rotineira da vida provinciana, para escrever sobre as lettras e artes e sciencias.

Se a Academia Francesa do Ceará foi mais filosófica do que literária, o mesmo não vemos com o Clube Literário, ao menos é o que podemos concluir da análise d'*A Quinzena*. Quanto à poesia, nos seus trinta números, 22 publicados no primeiro ano e oito no segundo ano, temos 64 poemas publicados ao todo. No que diz respeito aos contos, foram publicados 42, assim distribuídos: 26 no primeiro ano e dezesseis no segundo. Alguns deles, como ocorreram nos números vinte e 22 do primeiro ano e nos números quatro e sete do segundo ano, foram traduções de Catulle Mendès, Paul Arène e François Coppeé. O número 3 do segundo ano de *A Quinzena* trouxe também um "fragmento de um livro", intitulado *Lazareto*,

de Rodolfo Teófilo a respeito do chamado Lazareto da Lagoa Fundo onde eram internados os acometidos de varíola. Vale lembrar que, em 1890, Teófilo teve publicado o seu romance *A Fome*, nitidamente naturalista.

Não somente de ficção viveu *A Quinzena*. Tão importantes quanto a ficção foram os textos críticos publicados em suas páginas. Por serem inúmeros, trataremos aqui somente da análise daqueles que falam diretamente aos nossos interesses, como os artigos intitulados "Um romance naturalista HOSPEDE POR PARDAL MALLET", assinado por Abel Garcia e publicado nas páginas um e dois do número dezessete, de 17 de setembro de 1887; "O Naturalismo" e "O que vem a ser uma obra naturalista?", ambos assinados por Gil Bert, pseudônimo de Oliveira Paiva e publicados, respectivamente, nos números um e dois, ambos do ano dois, nos dias 15 de janeiro e 31 de janeiro de 1888. Infelizmente, a qualidade da impressão do artigo de Abel Garcia nos impede de reproduzi-lo integralmente, o que, no entanto, não nos impede de fazermos algumas considerações a respeito do seu conteúdo. Os dois outros artigos, os citaremos na íntegra uma vez que são peças pouco conhecidas do público.

Abel Garcia iniciou o seu artigo louvando uma possível derrocada do que chamou de "formulas romanticas" e mais adiante acrescentou:

> Mais de um trabalhador, cheio de audácia e iniciativa, tem-se insurgido contra a decrepita dictadura sobre o gosto publico, tentando firmar o respeito pela independencia intellectual, proclamando a interpretação nova e positiva da natureza, a sinceridade na arte pela manifestação espontanea da emoção pessoal do artista e banindo a imitação favorecida pela ignorancia do grosso do publico.
>
> E já se vão tornando apreciaveis no Brazil contemporaneo os resultados d'essa [r]eação ao mesmo tempo destruidora e reconstructora. Semelhante renascimento das energias do espirito e do coração accusa-se nitidamente nas novas intelligencias que, cedo desilludidas de ficções e experimentando [i]rresistivel necessidade de verdade movem-se para o estado da realidade na sciencia e na arte.

Vemos que Abel Garcia falou de uma ação contra o romantismo, o que poderíamos chamar também de uma ação naturalista. As palavras "audácia", "iniciativa", "independencia", bem como a expressão "interpretação nova e positiva da natureza" apontam para os pressupostos que guiavam as narrativas naturalistas. Ações e pressupostos que Garcia não deixa sem exemplificar, e o faz dando como exemplo o romance *O Hóspede*, de Pardal Mallet. A respeito dessa obra, afirmou:

> Acabamos de recolher mais um documento comprobativo da eclosão dessa phase de productividade entre nós, entrando na apreciação da intrepida excursão que o Sr. Pardal Mallet fez no terreno mais escabroso da arte nova, – o romance experimental, que não visa armar ao effeito com escenações deslumbrantes e espetaculosas, mas disseca o coração e o espirito fiel e reflectida de minudencias d'anatomia d'alma, estuda pela analyse e pela synthese os variados aspectos de uma sociedade e de uma civilisação, a psychologia intima e a psychologia social.
>
> Foi pois com o maior interesse literário que lemos o *Hospede* do Sr. Pardal Mallet [...] solicitado como eramos pela viva curiosidade de conhecer este arrojado emprehendimento no campo da arte e tendo já tido ocasião de aquilatar o poder de expressão e talento do autor em artigos dispersos nas folhas da imprensa diaria e periodica daquella cidade.
>
> Além disso anunciava o autor filiado na seita triumphante de Zola...

Notemos que Abel Garcia já faz uso do termo "romance experimental", talvez uma referência à obra *Le roman expérimental*, de Émile Zola, publicado em 1880, o que pode indicar o conhecimento das teorias e críticas zolianas que serviam de fundamento para os escritores que cultivavam no Brasil o naturalismo. As referências a Zola e ao método de produção do escritor naturalista são recorrentes neste artigo de Abel Garcia, o que faz dele um exemplo de recepção das ideias difundidas a respeito do naturalismo no Brasil e, especialmente, no Ceará, cuja vida literária era intensa, apesar das dificuldades oriundas da chamada grande seca de 1877/1878, as inúmeras ocorrências de epidemias, entre elas a varíola, que foi a mais devastadora.

Talvez, também por esses fatos, os homens de letras do Ceará, no período, foram se aproximando da ciência, somatório esse que era a fórmula prática do naturalismo. O que não dispensava, no entanto, o caráter artístico no trato com as palavras. O último parágrafo do artigo de Abel Garcia é um exemplo do que se pensava do romance naturalista, ou melhor, na opinião do crítico, do romance em via de se tornar naturalista:

> Em synthese: si a observação muita vez foi falsa, si o contorno das figuras, dos typos, é vago e fluctuante, e si a vida não anima sempre esquadros, o *Hospede* conseguiu infiltrar-nos a esperança de que o Sr. Pardal Mallet, melhor orientado pela convivencia com as obras primas do romance contemporaneo e continuando a inspirar-se no methodo fecundo da obeservação e experiencia, que opulentem o patromonio litterario brazileiro e ganhem o favor extraordinario do interesse publico.

Esse artigo ainda teve uma espécie de continuidade, porém não mais escrita por Abel Garcia, mas por José Carlos Júnior, como o veremos adiante. Entre os artigos de Garcia e Júnior foram publicados mais dois. Esses também são exemplos do que foi a recepção do naturalismo no Brasil. Talvez marcados pelo calor da hora ou em razão do atraso na importação de objetos e ideias, havia em todos eles uma certa indefinição do que era de fato o naturalismo. Aqui reproduzimos e comentamos os artigos assinados por GIL BERT, os dois citados artigos que entremeiam os de Garcia e Júnior. Diferentemente do primeiro, esses os reproduzimos na íntegra, uma vez que não há problemas nos fac-símiles dos originais que nos impeçam de fazê-lo. No primeiro lemos:

NATURALISMO

O anno de 1888 recebeu de seu antecessor um acontecimento auspicioso para a litteratura brazileira, qual o de poucos dias esgotaram-se três edicções do romance *O Homem*, de Aluizio Azevedo. Isto mostra que o nosso publico se convenceu, por fim, de que o nosso paiz não tem somente café e algodão e borracha; que não dá somente bachareis e conegos; que não trabalha só para sustentar o funccionalismo e pagar juros ao estrengeiro; mas que também possue quem *faça livro*, na eminente expressão da palavra

Com effeito, não se podia comphreender que uma região tão vasta, original, pujantemente variegada, onde trava-se a luta de tantas raças differentes, não continuasse por um progresso de seleção natural, a produzir d'esses individuos que eternisam pela palavra a vida das nações.

Tivemos escriptores no tempo colonial. Assistimos ao convulsionar da revolução romantica. E agora, quando a Europa inteira reatava o fio tradicional da verdadeira Arte; quando enthronava a legitima dynastia intellectual apesar da viva guerra dos usurpadores; quando, pelo naturalismo, entrava francamente nas avançadas da evolução litteraria; que fazia o Brazil, cujos povoadores tão cedo não poderão exhimir-se de acompanhar o movimento europeu?

Lia o que vinha de lá.

Entretanto, si é que aspiramos ao grao de nação e de povo, a Europa estaria em todo o seu direito nos julgando assim a modo de uma senzala, um paiz essencialmente agricola; pois que era tal o nosso descuido e «falta de caracter» que, possuindo os mais profundos e operosos talentos, desdenhavamos tributar a estes a nossa attenção e o nosso obulo.

Ora, o publico brazileiro acabou de protestar contra a inercia e indifferença de que o acoimavam. E é preciso também que sejamos gratos ao publico.

Mas também, que havia delle fazer, si escriptores brazileiros tinham abusado? Si escriptores, longe de apresentarem-se lidadores fecundos pelo trabalho, como Jose de Alencar, mostravam-se fátuos e infusos de talento selvagem e infantilmente bobo; si escriptores, em vez de rebentarem do seio da nação, do torbilhão da vida, como Cervantes, Sheakspeare, Stern, Goethe, Hugo, Balzac, Zola, Ramalho Ortigão, sahiam era das academias com uma litteratura de caso pensado e uma idéa falsa das pessoas e das coisas da sua terra, enchergando pelos olhos dos estrangeiros e hombreando-se audaciosamente, do primeiro impulso, com os grande de lá?

A tudo aquillo deu lugar a desordem implantada pela fase romantica. Hoje, porém, há indicios de orientação. O naturalismo, no seu rigor de observação, de experiência, ligando intimamente a idéa com a forma, acatando a Sciencia, subordinando-se de todo á Arte, elevou o trabalho, o bom senso, o genio e despresou a ociosidade dos parasitas que produzem em escripto como uma planta esteril dá uma linda flor infecunda.

E' por tudo isto que nos mostramos summamente satisfeitos com as repetidas edições d'*O Homem*, tomando novo folego para prosseguir na espinhosa mas consoladora vida litteraria, vida de que a nação precisa necessariamente, e sem a qual bem poderia desengonçar-se este vastissímo territorio.

Mas a litteratura brazileira terá com efeito entrado pelo caminho do naturalismo: E o que vem a ser o naturalismo?

Esta pergunta é difficilima de responder, e tanto, que no proximo numero dedicaremos um artigo especial para tentar, si não de todo ao menos em parte, dar uma idéa ao leitor.

GIL BERT.

Apesar de já usar o termo "naturalismo", vemos que esse não é bem definido pelo articulista, ou sente ele a dificuldade de defini-lo em termos claros e categóricos, pois já apontou para as suas características, entre elas o rigor de observação, o acatamento da ciência como forma de saber e de reconhecer o mundo. O artigo inicia louvando a publicação da terceira edição d'*O Homem*, de Aluizio Azevedo, cuja primeira edição, como o sabemos, é de 1887, portanto uma ano antes do artigo assinado por Gil Bert ser publicado nas páginas d'*A Quinzena*. O que aponta para o fato de os membros do Clube Literário terem conhecimento daquilo que então se publicava no Brasil. Aluísio Azevedo já tivera publicado inúmeros romances, entre eles *O mulato*, que data de 1881. No entanto foi *O homem* apontado no periódico do Clube Literário como exemplo de prosa naturalista. Vejamos, então, o próximo artigo em que Gil Bert promete aos leitores dar um ideia, "si não de todo, ao menos em parte" do era o naturalismo.

O que vem a ser uma obra naturalista?

Os leitores não estranhem a pergunta. O Sr. Aluizio Azevedo escreveu no portico d'*O Homem* que as pessoas que não tivessem uma idéa claro sobre o naturalismo não lessem o seu livro. Ora, o dito livro teve e continua a ter sucesso. E' preciso, pois, que a gente se entenda, que cada qual compareça e se pronuncie sem rodeios, sem flamancia, sem dialectica.

Antes, pois, de proferir siquer uma palavra acerca d'*O Homem*, vejam si temos ideia clara e segura do que é uma obra naturalista. Avisa-se aos leitores que ignoramos si estamos ou não na via certa. A nossa função é simplesmente dar depoimento do que havemos sentido, observado e experimentado.

Primeiro que tudo folheiemos o volumezinho dos Pensamentos sobre a interpretação da natureza, do immortal Diderot; e sigamos a galgar um ponto de vista d'onde se abranja com segurança e sem illusões de optica o campo da arte.

Diz o symphatico Diderot:

«As producões da arte serão communs, imperfeitas e fracas emquanto não nos propozermos a uma imitação mais rigorosa da natureza.»

Mas em que consiste esta imitação rigorosa da natureza? - dizemos nós. Será em copiar factos, pessoas e coisas?

Citemos ainda um trecho do auctor da Encyclopedia:

«A natureza é tenaz e lenta nas suas operações. Si é preciso affastar approximar, unir, dividir, amolgar, condensar, enrijar, liquefazer, dissolver, assimilar, ella prossegue no seu intento pelas mais invisiveis gradações.

«A natureza emprega seculos em formar pedras preciosas; a arte pretende contrafazel-os em um momento.»

A imitação rigorosa da natureza é, portanto, não somente copiar, mas produzir, proceder, crear no rigor das leis naturaes.

Uma obra naturalista é como um fructo completamente sasonado, que presuppõe uma serie de phenomenos perfeitamente realisados, sem teratologia, sem influição extranha.

O naturalismo é uma arte vasta, indefinida. Ninguém poderá jactar se de ser naturalista, do mesmo modo que ninguém dirá: – eu sou sabio; – porque não se trata de escolas, nem de systemas. Seria uma immodestia.

Os artistas que se apegam de preferencia á imaginação esses podem dizer e obrar o que quizerem porque não têm responsabilidade. Mas os que preferem abysmar se durante a vida inteira no seio da Creação e d'ahi prescrutando as infinitas e immutaveis leis, fazer sentir aos seus similhantes a belleza suprema da vedade [sic], na tendencia continua do real, para o inattingivel, esse têm o que perder. Quando elles deitam uma obra ao mundo são encarados como si um mundo lhes cahisse das mãos, creado, na incomparavel expressão biblica, á sua imagem e semelhança.

A tendencia universal da Arte é o naturalismo. Mas o artista para penetrar na natureza tem de atravessar a sociedade que o produziu.

Quando devo, pois, dizer que uma obra é naturalista?

Cada qual faça como quizer, mas procedo é pelo modo seguinte:

Sem me importar com o molde do livro, entro na leitura como se me aventurasse a uma excursão minuciosa, a percorrer, por exemplo, uma floresta que me interesse até pelos seres infinitesimos, ou a visitar, no caracter de policial, uma casa onde se deu um crime que se o culta [sic]. Si canso, volto. Depois, torno.

Faço por ler o livro, guardadas as proporções do tempo, mais ou menos com elle foi escripto. Começo a viver multiplicadamente com os personagens, e sobretudo, a me apaixonar, com o autor a quem encontro de vez emquanto, - pela natureza que ele pinta. E assim vou indo. E, si depois de lêr a ultima palavra, meditando sobre aquelles dias de convivencia impalpavel, eu não soffrer um vacuo nas minhas idéas; si me sentir cheio de natureza e verdade, e fôr direitinho á concepção do auctor, como pela fresta coada pelo telhado lobrigo o disco do sol, então me curvo perante o auctor do livro, que é mais um Deus que creou um novo cosmos para a minha intelligencia e para o meu sentimento, e digo que li uma obra naturalista.

GIL BERT.

Nesse segundo artigo, vemos que, mesmo apelando para a sua recepção pessoal, o seu modo de compreender a obra, já havia no articulista uma certa compreensão do que seria o naturalismo como estética literária. Há algum exagero em suas considerações? Sim. Há. No entanto, elas são considerações feitas ainda no calor da hora, quando a estética aos poucos chegava ao Ceará e ao Brasil com o habitual atraso com que chegava os produtos importados no país, fossem esses produtos materiais ou intelectuais. Ainda assim, esses dois artigos são um exemplo de recepção do naturalismo no Ceará; eles são um exemplo da chegada da estética naturalista em um momento marcado pela convivência de estéticas as mais diversas como já comprovamos com a leitura realizada de trechos de Afrânio Coutinho.

Devemos notar que as palavras usadas por GIL BERT denotam a incerteza do que ele afirma ser o naturalismo. Ao mesmo tempo que diz que "Ninguem poderá jactar se de ser naturalista", reconhece em um livro – e expôs seu método de reconhecimento – aqueles elementos que o caracterizam como obra naturalista. São contradições da crítica feita ao calor da hora, como já o dissemos.

E esses não são os únicos registros que encontramos a respeito do naturalismo, ainda encontramos mais um artigo, que aqui reproduzimos. Além de inúmeras citações a autores naturalistas, em *A Quinzena*, no seu número seis

do ano dois, de 16 de abril de 1888, encontramos o artigo "Apontamentos esparsos", na verdade uma seção do periódico, assinado por José Carlos Júnior, em que mais uma vez o naturalismo e as ideias naturalistas foram trazidos à cena. Apesar de ser longo, pois ocupa as páginas um e dois do periódico, aqui o reproduzimos integralmente seguido de comentários.

Apontamentos esparsos

No ultimo artigo publicado sob esta epigraphe procurou-se indicar uma falta, que parece notavel, nos ensaios de romance naturalista feitos no Brazil até hoje. Os nossos literatos que cultivam o naturalismo, em geral, assimilam as formulas de Zola e dos Goncourt, penetram-se no seu estylo e apressam-se em applical-o a qualquer facto, qualquer thema, o primeiro que appareça, preoccupados somente em que a litteratura brasileira possúa obras naturalistas, ou antes livros escriptos á imitação de Zola ou dos Goncourt. O que absorve, o que preocupa o espirito do autor é a personalidade literaria do mestre. Parece que ao pintar um scenario, ao descrever um movimento, ao desenvolver a acção, o pensamento de escriptor de que se occupa do que a formula, que o mestre empregaria naquelle caso.

Não é rasoavel entretanto querer-se que o naturalismo inglez, ou allemão, ou turco seja completamente vasado nos mesmos molde [sic] que o francezes [sic]; os mais radicais, os mais intransigentes serão forçados a convir n'isto.

Por maior que seja o grao de perfeição a que chegue o romance naturalista inglez, há de ter muita coisa de Georg Eliot, o alemão muita cousa de Freytag, o russo muita coisa de Gogol, isto é, de particularmente inglez, alemão, russso [sic], máo grado as influencias reciprocas dessas litteraturas, mais ou menos intensas conforme a idiosyncrasia de cada autor.

No Brazil, porem, o naturalismo foi importado da França, todo feito e armado com todas as peças; é uma planta exótica, e é isto que constitue o principal defeito dos nossos romances modernos.

Quando foi publicádo o artigo, a que se refere este em seu começo, acabava de apparecer, no meio de uma nuvem de encomios, *O Homem*, de Aluizio Azevêdo. Não quizemos ainda então occupar-nos desse livro, aguardando mais calma e seria manifestação da opinião publica á respeito. [sic] Em toda parte elle foi acolhido como verdadeira e perfeita manifestação da escola naturalista. Sejam-nos permittidas agora algumas observações sobre elle.

O Homem é um romance cosmopolita, universal. Pelo seu thema faz lembrar *L'accident* de M. Hébert de L. Hennique, ou a *Morte de Ivan Iliitcht* de Tolstoi, approximando-se porem muito mais do primeiro, isto é, do romance puramente physiologico ou antes pathologico.

No livro de Tolstói a doença, a lesão physica de um orgam é apenas indicada, entrevista, tão obscuramente quanto a pode entrever o proprio doente, e o thema do romance é a morte; essa lesão influe no espirito do enfermo, porem indirectamente; é a noção da molestia, a idéa da morte e as que d'ahi nascem que produz a perturbação nos pensamentos, uma concepção nova do mundo e das cousas, as extravagancias no proceder. O leitor vê pelos olhos do doente e não pelos do medico.

Em *Germinie Lacertaux*, dos Goncourt, o mal physico só se revela pelos seus effeitos, dete[r]minando as acções da paciente, subjugando a cada instante a rasão; nada de anatomia, de dissertação physiologica.

E' exactamente o contrario que se da com o discipulo de Zola. Aqui é o medico expondo ex-cathedra a origem e o desenvolvimento da molestia de Mme. Hébert e essa molestia, embora occupe larga parte do livro, pouca alteração traz ás funcções psychicas do personagem encarregado de soffrel-a.

No romance brasileiro as perturbações mentaes são resultado immediato e directo da molestia, são a propria molestia em si, e o estado psychologico da doente, fóra dos acessos, por muito tempo não soffre alteração alguma, porem as observações pathologicas occupam no livro um lugar bastante amplo.

Mas onde elle se distancia mais dos outros, que citamos, é neste ponto que no de Tolstoi a psychologia morbida é o centro, em torno do qual circulam episodios da vida intima e da vida publica dos funcionarios russos, observações, estudos palpitantes de realidade, pormenores triviaes, tornados epicos sob a sua admiravel penna; o de Goncourt está, mutatis mutandis, no mesmo caso; no de Hennique, a doença é por sua vez um episodio em um quadro de cóstumes burguezes na França; no do Sr. Aluizio porem a doença é tudo, condição e objecto do romance. O Brazil apenas entra alli com os nomes das localidades. Muda-se a scena para Madrid, Baltimore, Buckaresti, Moscou e ella será igualmente verdadeira. A hysteria é de todos os paizes, e as regiões ideaes, onde se desenvolve a parte *sonhada* da acção, e em que o auctor emprega o seu grande talento descriptivo, colorindo-as com as bellezas e riquezas indigenas, por isso mesmoque são sonhadas, não podem representar a natureza tal qual a nosso ver deve ser comprehendida por um escriptor naturalista.

Primeiro expliquemos nos, pois que o auctor só permite a leitura de seu livro a "quem tiver idéas bem claras e seguras a respeito do Naturalismo".

Por serem exactamente as mesmas do eminente escriptor, não deixam as nossas idéas de ser firmes e accentuadas.

Entendemos que a Nature[z]a para o escriptor naturalista só pode ser considerada sob um aspecto, é o da influencia que exerce sobre o homem, como uma das determinantes, já do seu caracter, já de tal ou tal acto ou volição, já deste ou aquelle estado particular do seu espirito.

O homem está sempre a reflectir em suas determinações, em suas velleidades, em suas emoções a influencia de um objecto de uma cousa, muito insignificante

as vezes, do que o cerca, do que cae debaixo dos seus sentidos.

Em uma obra naturalista, uma ligeira particularidade relativa ao estado do céo, o vento, um som longinquo ou proximo, um fundo de paizagem, indicada rapidamente, em uma phrase, no meio do dialogo ou da acção, representa um modo de ser particular nas idéas ou nas emoções do personagem.

A natureza é sempre um factor...

Aluizio o sabe muito bem; o casarão sombrio da Tijuca e a atmosphera das igrejas representam bem o seu papel no romance, mas a natureza tropical e a vegetação da ilha imaginaria nada absolutamente importam ao desenvolvimento da acção. Creação é uma phantasia morbida, producto em vez de factor, ellas só adquirem importancia nas ultimas paginas do romance, na recordação dolorosa das venturas gozadas em sonho.

Seja-me relevada a ousadia de discordar do eminente litterato e de seus amigos; a descripção daquellas paragens é muito naturalista para um producto daquella imaginação de moça doente, e muito refinada para representar as influencias herdadas ou recebidas na infancia da protagonista.

Em summa esse importante romance apresenta bem caracterisado o defeito que dissemos existir em todos os ensaios naturalistas brasileiros, isto é ser extranho á sociedade propriamente nacional, não ser um estudo do caracter brasileiro.

E tão longe do auctor do *Homem* andou a idéa de fazer um quadro de costumes brasileiros que, alem de ser absorvida pela pathologia uma grande parte do livro, quasi todos os seus personagens pertencem a uma sociedade exotica. A Justina, o Luiz, os outros operarios, fallam, obram, pensam como portuguezes, bem isolados da gente do paiz.

Não deixará por isso de ser um livro excellente, util a fazer época na litteratura brasileira; admiramos o talento de Aluizio e entendemos que *O Homem* deve occupar logar honroso na galeria dos nossos melhores romances, mas fazemos votos para que os novos cultores do naturalismo esforcem-se por dar um cunho mais acentuado de nacionalidade ás suas obras, e explorem a mina, quasi virgem, dos nossos costumes populares e do interior.

JOSÉ CARLOS JÚNIOR[17]

Diferentemente de seus antecessores, José Carlos Júnior foi mais claro e incisivo em sua crítica, tomando como mote o nacionalismo literário, tema esse que já estava presente na literatura brasileira pelo menos desde o romantismo, ou mais acentuadamente nele. Era o velho tema da literatura missionária que o crítico reclamava, pois na sua compreensão faltou ao romance em questão a cor local, que

17 Acréscimos nosso.

lhe seria dada pela natureza. Esse empenho, como o chamou Antonio Candido, foi sempre reclamado de nossos escritores: era preciso dizer o Brasil, mostrar-lhe como algo genuíno e não somente um cópia dos produtos que importava. Essa queixa, quase psicanalítica, também a encontraremos nos textos críticos de Adolfo Caminha quando ele reclamava das inúmeras traduções feitas para o teatro ou ainda do fato de importarmos da França todo o nosso repertório de leitura. Nesse sentido, os críticos encontraram no realismo e no naturalismo, como estéticas e técnicas literárias, um campo fértil. A inutilização de ambos pareceu então incomodar verdadeiramente a crítica literária como o expressou José Carlos Júnior. Foi talvez essa percepção de que o realismo e o naturalismo poderiam com suas técnicas dizer mais do Brasil que críticos como Afrânio Coutinho e Flora Süssekind os conceituassem como escolas e estéticas recorrentes na literatura brasileira. É o que veremos, por exemplo, em *Tal Brasil, Qual romance?*, de Süssekind, mas também no já citado Coutinho (1975, p.195) que a propósito afirmou:

> No nosso século, fora e também dentro do Brasil, o Realismo constitui a principal tendência da literatura, e o uso das técnicas realistas é uma convenção generalizada, seja, nas feições mais puras e moderadas, seja em formas combinadas com os elementos técnicos e temáticos do Simbolismo, do Impressionismo, do Expressionismo, seja sob as manifestações do Neo-naturalismo ou Neo-realismo populista, socialista e existencialista.

O que o crítico também discutiu é um dos pressupostos então em voga no fazer literário: o meio. A influência do meio sob a escrita literária ficcional foi crucial na literatura e na crítica literária que se produziu à época. O que pode o meio e como pode o escritor representá-lo eram questões que ocupavam as mentes dos escritores e críticos literários brasileiros. Essa parece uma questão recorrente para os nossos críticos literários. José Carlos Júnior foi um deles. Também o que está no interior de sua queixa é a verossimilhança, ou seja, tomando por base os parâmetros da estética naturalista, o que é possível representar, como representar, eram perguntas que norteavam o seu pensamento.

A fórmula ciência+literatura parece ter de alguma maneira conformado a escrita ficcional, sobretudo quando os escritores naturalistas procuraram segui-la à risca. A crença na verdade se apresentou pela representação minuciosa dos fatos. Dizer tudo, mostrar tudo, até mesmo o mais escondido e o proibido foi a ética do naturalismo, considerada pelos críticos mais puritanos como falta de ética. Some-se aos componentes da fórmula literária do naturalismo a repre-

sentação da sociedade e a contribuição do aparecimento da sociologia então teremos um amálgama em que nossos escritores fincaram as bases de seus escritos. Nesse sentido, afirmou Afrânio Coutinho: "Assim, o acontecimento mais importante da história da cultura no século XIX foi a convergência da biologia e da sociologia, que derramou por tôda a parte, na observação e interpretação da vida, a atitude evolucionista" (ibidem, p.183).

Por fim, é claro que José Caros Júnior percebia que aquele era ainda um momento de afirmação das ideias naturalistas destacadamente na dinâmica literária brasileira, sempre marcada pelo atraso em entregar no Brasil os produtos culturais e intelectuais que importávamos. O teor comparativo do artigo, citando romances de Zola, Gogol e dos Goncourt mostra que os escritores cearenses estavam com suas leituras atualizadas e estabeleciam comparações a partir de temas que definiam como importantes para a constituição do fazer literário à época.

É preciso destacar que os artigos aqui apresentados tiveram como objetivo mostrar que aos poucos as ideias que encontraremos no conjunto da obra de Adolfo Caminha estavam sendo assentadas no Ceará. O terreno intelectual estava aos poucos se formando, malgrado as dificuldades. Quando Adolfo Caminha chegou à Fortaleza, mesmo sempre se queixando da monotonia local, como é possível perceber nas páginas de sua coluna "Sabbatina", no jornal *O Pão*, as ideias ditas modernas e renovadoras já eram conhecidas de vários homens e mulheres de letras. Não diríamos de todos e todas ou nem todos e todas as cultivavam, pois como vimos, o romantismo não deixou de ser empregado como estética e nem o realismo ou o naturalismo pontificou sozinho. Nosso objetivo, então, é mostrar como a imprensa literária lidava com essas questões supostamente novas para a intelectualidade e a vida na cidade.

Agora, porém, é hora de alimentar o espírito, aguardar a chegada de Adolfo Caminha, que, logo ao desembarcar em Fortaleza, foi convidado a pôr a mão na massa, arregaçar as mangas e assar *O Pão*, o pão dos padeiros da Padaria Espiritual.

Uma padaria para o espírito

Rua Formosa, moça bela a passear
Palmeira verde e uma lua a pratear
Um olho vivo, vivo, vivo, a procurar
Mais uma idéia pro padeiro amassar.
(Ednardo, "Artigo 26")

"Perguntas-me, entre curioso e tímido, como é que nasceu a Padaria Espiritual. Sei lá. Quem sabe a verdadeira origem das cousas?" (Caminha, 1999a, p.127) Foi com essas palavras que Adolfo Caminha, de um modo supostamente incerto, referiu-se ao inicio das atividades da Padaria Espiritual que se deu em 30 de maio de 1892. A incerteza do nascimento da agremiação dos Padeiros, como eram chamados os seus membros, continuou no decorrer da fala de Adolfo Caminha em artigo que ele escreveu já na volta definitiva ao Rio de Janeiro. O artigo intitulado "Padaria Espiritual" foi publicado junto de outros, em 1895, enfeixados com o título *Cartas literárias*. No citado artigo lemos:

> O que desde logo te posso ir dizendo é o seguinte: Aos tantos de maio de 1892, foram ao escritório do *Diário*, jornal em que eu trabalhava, dois rapazes (lembra-me bem que um deles trazia um pince-nez) convidar-me para fundar uma sociedade literária, cujo nome fosse *Padaria Espiritual*. (ibidem)

Naquele momento de sua vida, o escritor se encontrava em Fortaleza. Em 1888, mais precisamente em junho daquele ano, segundo informação de Sânzio de Azevedo (1999, p.157), Adolfo Caminha "Apresenta a patente e, por motivos de saúde, pede e obtem transferência para o cruzador Paquequer, sediado em Fortaleza, Ceará". Se nas duas agremiações anteriormente analisadas – Academia Francesa do Ceará e Clube Literário – Adolfo Caminha estava no Rio de Janeiro completando os seus estudos na Marinha, no caso da Padaria Espiritual, como vemos, foi diferente. Assim, deixemos que ele recorde o seu encontro com os futuros amigos de agremiação:

> Qual o programa? inquiri depois de estranhar o título.
> – Isso veremos. A primeira sessão preparatória realizar-se-á no *Café Java*, ali à praça do Ferreira... Você está designado para escrever uma carta a Guerra Junqueiro.
> – Como uma carta a Guerra Junqueiro?
> – O Sales vai se dirigir a Ramalho Ortigão, o Tibúrcio a Eça de Queiroz, o Lopes Filho a Antônio Nobre. A você coube-lhe Guerra Junqueiro.
> – Mas... expliquem-se!
> – Não é nada: uma ousadia, um escândalo, o que quiser! Trate de fazer a correspondência para ser lida amanhã, no *forno*.
> Ri-me embaraçado, com um ar tolo.
> – Que devo escrever, então?
> – Fale ao Guerra sobre a Padaria e diga-lhe que queremos um exemplar da *Morte de D. João,* outro da *Musa em férias*, outro da *Velhice* [*A Velhice do Padre Eterno*]...,

> enfim, um exemplar de cada obra dele para a nossa futura biblioteca. Uma cousa assim... (Caminha, 1999a, p.127)

Por esse breve retrospecto já podemos perceber que o recém-chegado Adolfo Caminha já se dedicava às letras por intermédio da edição de jornais, notadamente *O Diário*, cujo primeiro número é de 6 de maio de 1892; portanto, alguns dias antes da instalação da Padaria. Esse fato fez-nos dedicar um capítulo deste trabalho ao autor-editor de periódicos literário e noticioso, como veremos adiante. Em *O Diário* também não faltaram referências ao *Pão*, órgão da Padaria Espiritual. Nesse mesmo trecho citado, é possível perceber já algumas características da Padaria Espiritual, destacadamente a sua irreverência. Tratava-se de "uma sociedade de rapazes de Lettras e Arte" como constava no artigo primeiro de seu Programa de Instalação. O objetivo da agremiação, segundo o já dito programa, era "fornecer pão do espírito aos socios em particular e aos povos em geral". Mas, quem foram esses sócios? O que significava "o pão do espírito"? Por que essa nomenclatura tão diferente: padaria, padeiro, forno, fornada, padeiro-mor para um grêmio de literatos?

Os seus membros não foram poucos. Uma vez instalada em 1892, a Padaria sofreu uma reorganização em 28 de setembro de 1894, quando, segundo Sânzio de Azevedo (1976, p.158), "entraram para os seus quadros mais 10 sócios". Assim, podemos falar em duas fases da agremiação: a primeira, que vai de 30 de maio de 1892 a 28 de setembro de 1894; a segunda, que vai dessa data da reorganização até 1898, quando se extinguiu o grêmio. Da primeira fase participaram vinte sócios, quantidade que ordenava o terceiro artigo do Programa de Instalação: "Fica limitado em vinte o número de sócios, inclusive a Diretoria, podendo-se, porém, admitir sócios honorários, que se denominarão Padeiros-livres" (ibidem, p.151).

Como consta no artigo sexto – "os Padeiros terão um nome de guerra único, pelo qual serão tratados e do qual poderão usar no exercício de suas árduas e humanitárias funções" – todos eles assim o fizeram. Segue a lista dos nomes daqueles que participaram da primeira fase com seus respectivos nomes de guerra grafados em itálico: Jovino Guedes, *Venceslau Tupiniquim*; Antônio Sales, Moacir Jurema; Tibúrcio de Freitas, *Lúcio Jaguar*; Ulisses Bezerra, *Frivolino Catavento*; Carlos Vítor, *Alcindo Bandolim*; José de Moura Cavalcante, *Silvino Batalha*; Raimundo Teófilo de Moura, *José Marbri*; Álvaro Martins, *Policarpo Estouro*; Lopes Filho, *Anatólio Gerval*; Temístocles Machado, *Túlio*

Guanabara; Sabino Batista, *Sátiro Alegrete*; José Maria Brígido, *Mogar Jandira*; Henrique Jorge, *Sarazate Mirim*; Lívio Barreto, *Lucas Bizarro*; Luís Sá, *Corregio del Sarto*; Joaquim Vitoriano, *Paulo Kandalaskaia*; Gastão de Castro, *Inácio Mongubeira*; Adolfo Caminha, *Félix Guanabarino*; José dos Santos, *Miguel Lince* e João Paiva, *Marco Agrata*.

Após a reorganização, mantendo o hábito dos nomes de guerra, a agremiação passou a contar com mais quatorze sócios, além daqueles já existentes, o que de certo modo não cumpria com a determinação do já citado artigo terceiro. São eles: Antônio de Castro, *Aurélio Sanhaçu*; José Carlos Júnior, *Bruno Jaci*; Rodolfo Teófilo, *Marcos Serrano*; Almeida Braga, *Paulo Giordano*; Valdemiro Cavalcante, *Ivan d'Azhoff*; Antônio Bezerra, *André Carnaúba*; José de Carvalho, *Cariri Braúna*; X. de Castro, *Bento Pesqueiro*; Eduardo Sabóia, *Braz Tubiba*; José Nava, *Gil Navarra*; Roberto de Alencar, *Benjamin Cajuí*; Francisco Ferreira do Vale, *Flávio Boicininga*; Artur Teófilo, *Lopo de Mendoza* e Cabral de Alencar, *Abdul Assur*.

O uso de pseudônimos já era corrente nos órgãos literários do século XIX no Ceará. Já em *A Quinzena*, órgão do Clube Literário, encontramos José Carlos Júnior assinando, com o mesmo nome de guerra que adotou na Padaria – Bruno Jacy –, seis poemas e dois contos ao longo dos trinta números do periódico. Também em *A Quinzena* encontramos Oliveira Paiva assinando como Gil ou GIL BERT. Vale destacar que a Padaria não reuniu apenas homens de letras, mas também um pintor e desenhista: Luis Sá, e dois músicos: os irmãos Henrique Jorge e Carlos Vítor. Mas voltemos à recordação de Caminha. Vemos por ela que a sessão de abertura dos trabalhos da Padaria deu-se no Café Java,[18] um dos quatro quiosques que se localizavam na praça do Ferreira e era de propriedade do afamado Mané Coco.

A irreverência que marcou a Padaria já se deu nessa sua sessão de instalação feita em praça pública. Não menos irreverente foi a atitude dos Padeiros ao

18 "O Java data da década de 80 do século XIX. Foi demolido pela reforma da praça [do Ferreira] em 1925" (Ponte, 1999, p.150, acréscimo nosso). Segundo Otacílio de Azevedo (1992, p.58), em sua Fortaleza descalça, o Café Java "ocupava o ângulo nordeste da Praça, defronte a Intendência Municipal [como à época era chamada a prefeitura]. Foi o primeiro a funcionar, e seu dono era o aracatiense Manuel Pereira dos Santos, o popular Mané Coco, que o ergue por volta de 1886. Depois o café passou às mãos de Ovídio Leopoldino da Silva". Ainda segundo Otacílio Azevedo, neste mesmo livro citado, os demais cafés eram: Café do Comércio, Café Elegante e Café Iracema. O citado Café Java em *A Quinzena* tinha anúncio de seus serviços, como podemos constatar no número 17, do ano 1, datado de 17 de setembro de 1887.

escreverem cartas para os autores portugueses, pedindo-lhes exemplares de suas obras, com o objetivo, talvez, de cumprir o que designava o artigo 24 do seu Programa de Instalação: "Trabalhar-se-á por organizar uma biblioteca, empregando-se para isso todos os meios lícitos e ilícitos" (Azevedo, 1976, p.153). Ou talvez para terem mais acesso ao que se fazia em Portugal. A irreverência continuou na designação dos membros, que, assim como já vimos, se chamaram "Padeiros", estendendo-se para os nomes de guerra que escolheram. Alguns foram mais contidos, relacionando os seus pseudônimos com situações de sua vida pessoal ou profissional, como o foi, por exemplo, Adolfo Caminha, que adotou o nome de Félix Guanabarino, numa referência à baía da Guanabara e à sua atividade como marinheiro; outros foram além: como Paulo Kandalaskaia, Brás Tubiba, Frivolino Catavento, Policarpo Estouro, Lucas Bizarro. Esses não economizaram na extravagância dos pseudônimos.

Também não faltaram exemplos de valorização de elementos nacionais, como nomes que se referiam à flora e à fauna brasileiras: Moacir Jurema, Inácio Mongubeira, Aurélio Sanhaçu; André Carnaúba e Cariri Braúna. Esse, talvez, tenha sido o mais radical ao cumprir o que determinava o sexto artigo do Programa de Instalação – "Será julgada indigna de publicidade qualquer peça literária em que se falar de animais ou plantas estranhas à Fauna e à Flora brasileiras, como: cotovia, olmeiro, rouxinol, carvalho, etc, etc." (ibidem) – trocou nome e sobrenome por elementos nativos: o vocábulo Cariri, que designa uma região do sul do Ceará e é também a principal família de línguas indígenas do sertão do Nordeste, e também a Braúna, uma corruptela do vocábulo Baraúna, espécie de árvore nativa. Não parece ter sido acaso, então, que José Carvalho tenha se dedicado, como afirmou Sânzio, à coleta de trovas populares e ao estudo do folclore (ibidem, p.163). Além de trocar o carvalho europeu pela baraúna brasileira.

O mais importante deste uso de nomes de guerra, uns mais jocosos do que outros, porém, é a abolição do nome de família. Mesmo sendo os "Padeiros" homens oriundos das camadas simples da população cearense, pois muitos deles eram empregados do comércio, como se dizia à época – caixeiros – ou professores, o fato de escreverem sem seus nomes de batismo significava a renúncia da forte tradição do nome de família, como não o fizeram a maioria dos membros das agremiações que os antecederam.

Vale destacar o fato de que também pela primeira vez no Ceará esses homens de letras passaram a ser reconhecidos por uma profissão braçal ou manual em

oposição ao trabalho intelectual que realizavam. Era, assim, uma atitude de confronto com a lógica estabelecida na longa tradição associativa dos homens de letras cearenses, todos os seus antecessores adotaram os títulos de poetas, escritores, romancistas, enfim, todos os designativos do trabalho intelectual. Eles não o fizeram, pois se definiram como padeiros, mesmo que produzissem o pão do espírito, encontrando-se em fornadas, como designavam as reuniões, que se realizam no forno, a sede da agremiação.

Entre tantas outras, essas foram marcas da irreverência da Padaria; irreverência que não durou muito, uma vez que a sua chamada segunda fase (1894-1898), foi, segundo Sânzio de Azevedo, "menos brincalhona e mais voltada para os trabalhos de maior fôlego" (ibidem, p.158). Essa segunda fase ficou a cargo de dois padeiros-mor: José Carlos Júnior e Rodolfo Teófilo. Ambos foram antecedidos por Jovino Guedes. Assim como o Clube Literário, a convivência de estéticas foi intensa durante a existência da Padaria Espiritual, valendo portanto para a sua análise aquelas mesmas palavras de Afrânio Coutinho que considerou o final do século XIX como uma encruzilhada estética.

No interior da Padaria havia padeiros simbolistas, como foi o caso, por exemplo, de Lopes Filho, que em 1893 publicou *Phantos*, um livro de poesia simbolista, ou seja, no mesmo ano em que Cruz e Souza tinha publicados os seus *Missal* e *Broquéis* no Rio de Janeiro, onde também Adolfo Caminha, pela mesma editora que Cruz e Souza, a Domingos de Magalhães, tinha publicado o seu romance de estreia, *A normalista (Cenas do Ceará)* escrito em Fortaleza durante o período em que fora membro da Padaria como ele mesmo lembrou:

Vai para dois anos, meu amigo, que uma forte resolução e uma brisa de prosperidade arrancaram-se a esse poético e delicioso Outeiro, onde, por umas tardes incomparáveis de doçura e quietação, pude escrever as páginas mais verdadeiras e mais sinceras do meu primeiro livro... (Caminha, 1999a, p.127).

O que atestou também a escrita d'*A normalista* enquanto Adolfo Caminha morava em Fortaleza foi um artigo de Lucio Jaguar ao qual já nos referimos ao tratar neste capítulo do que chamamos de "tempo da produção". Se do Rio de Janeiro Caminha trazia na bagagem dois livros – *Voos incertos (primeiros versos)* e *Judith e Lágrimas de um crente* – ambos de 1887 – ele saiu de Fortaleza carregando na sua bagagem um livro muito mais bem acabado, seja no que diz respeito à narrativa, seja no que diz respeito à construção das personagens. Foi de Fortaleza que ele partiu para, logo após chegar ao Rio de Janeiro, lançar-se na crítica literária nas páginas da *Gazeta de Notícias*, periódicos fluminense

de Ferreira de Araújo, como veremos neste trabalho no capítulo dedicado ao autor-crítico.

É preciso destacar essa passagem de Adolfo Caminha por Fortaleza. É bem verdade que ela já viera do Rio de Janeiro homem feito, tenente da Marinha Imperial Brasilera, educado nas tarefas do mar e onde também, além da formação militar, já demonstrava dedicar-se à literatura. No entanto, foi após a passagem por Fortaleza que se estruturou o autor de ficção, ao menos de uma ficção bem mais amadurecida do que aquela que ele trazia em sua bagagem antes de desembarcar no porto do Ceará. Foi de Fortaleza que ele também se lançou para a imprensa literária de maior porte. Editando na capital cearense o jornal *O Diário* e a *Revista Moderna*, pôde, chegando ao Rio de Janeiro, trabalhar nas páginas da *Nova Revista* e, assim, atuar como editor. O que nos leva a concluir que Fortaleza lhe serviu como um grande laboratório de experiências que fizeram dele um polígrafo, aqui entendido no sentido mais amplo possível, não somente como aquele que escreve sobre diversos assuntos, mas aquele que escreve de forma diversa e cujas diversas escritas mantêm entre si relações que ajudam a criar a ideia de uma dinâmica interna de construção do sentido de obra, que não se confunde como sinônimo de livro, de volume, de obra completa, mas é, mais do que isso, um modo de organizar que se faz perceber pelos seus pontos de contato internos.

Nas páginas de *O Pão*, Adolfo Caminha deteve-se na análise de Fortaleza, na sua vida cotidiana, na sua vida literária, queixando-se sempre do pouco caso da população para com os homens de letras, notadamente os Padeiros. Parte disso já foi aqui trabalhado ao tratarmos do seu constante descontentamento com o comodismo da sociedade cearense de então e também ao tratarmos do seu descontentamento com o burguês ou com a burguesia entendida segundo os critérios de sua época.

Mais do que as duas citadas agremiações, a Padaria Espiritual publicou uma infinidade de textos ficcionais: poemas, contos, fragmentos de romances. Não faltou também a crítica literária. Rodolfo Teófilo, por exemplo, escreveu vários artigos sobre o romance *A normalista*. Antônio Sales e Teófilo colocaram-se a respeito das *Cartas literárias*. O romance *Bom-Crioulo* foi anunciado em *O Pão*. Enfim, até ser desligado definitivamente da Padaria, o que segundo Sânzio de Azevedo com fundamentado em informação de Leonardo Mota, deu-se em 19 de julho de 1896, desligamento motivado talvez pelo seu artigo Padaria Espiritual, que data de 1895, como já o vimos, ou pelo artigo, também já visto,

publicado na *Mala da Europa*, em Portugal, até então Caminha manteve-se em contato com a agremiação, mesmo já tendo voltado definitivamente ao Rio de Janeiro.

A Padaria manteve-se, no seu período de funcionamento, como uma encruzilhada de ideias e contatos. Os registros de sessões e comemorações de outros grupos são diversos, como o aniversário de Justiniano de Serpa, festejado pelo Centro Literário, agremiação fundada em 1894 por dissidentes da Padaria – Temístocles Machado e Álvaro Martins, esse, de fato, só chegado depois, aos dois poderíamos juntar o nome de Jovino Guedes, no entanto esse manteve-se nos dois grupos.[19] Assim como o aniversário de Justiniano de Serpa, foi saudado o retorno de João Lopes, aquele da Academia Francesa do Ceará, a Fortaleza, onde, com a família, passava férias. A esse respeito, em *O Pão* de 15 de janeiro de 1895, lemos: "A Padaria é toda abraços para cingir ao querido amigo no mais effusivo e fraternal amplexo".

Também não são poucos os anúncios de recebimentos de livros e periódicos literários e dos mais diversos tipos, bem como solicitações de envio de *O Pão* para agremiações de diversas cidades e estados brasileiros. Também o ir e vir dos Padeiros era sempre notificado nas páginas do periódico, ao qual também não faltavam os registros de nomes conhecidos da literatura de então, como Afonso Celso e Pardal Malet, esse de passagem pelo Ceará quando do fim de seu exílio no Norte do país.

O que queremos mostrar com o então exposto é que uma rede de relações se estabelecia entre as agremiações, funcionando como uma forma de difusão de ideias e também de obras. Luciana Brito, em sua tese de doutorado, considerou o jornal *O Pão* como um instrumento de intervenção na realidade cearense de então. Uma dessas intervenções foi, segundo ela, a valorização do profissional de letras e a formação de um público leitor. Luciana Brito (2008, p.143), a respeito da Padaria e da participação de Adolfo Caminha nela, afirmou:

> Para Caminha e os outros padeiros, a literatura não seria uma mera experiência do devaneio, uma atitude singularmente escapista, mas um campo possível de redescoberta do humano, através da qual os escritores teriam a missão de rege-

19 O que motivou o surgimento do Centro Literário é indefinido. As opiniões registradas na historiografia literária cearense são as mais diversas. Assim, a esse respeito, ler Azevedo (1976, p.171-4).

nerar comportamentos e valores daquela época. Cabe afirmar que a idéia do "pão do espírito" teria um papel quase pedagógico de ensinar aos leitores a não serem tomados pela falsa realização material causada pela febre de consumir produtos industrializados.

Apesar de já estar desligado da Padaria, como veremos na análise dos periódicos editados por Adolfo Caminha, notadamente no caso de *A Nova Revista*, de 1896, esse não deixou de anunciar nas páginas do periódico citado os livros dos colegas cearenses que lhe eram enviados, servindo, desse modo, a revista de vitrina da literatura local na então capital do país, além, evidentemente, de ainda estar tomado por aquele papel pedagógico do qual tratou Luciana Brito.

É preciso considerar que a convivência simultânea dessas agremiações foi o modo encontrado de difundir ideias, expandir o movimento de produção da literatura, o que não significa, no entanto, que entre elas não houvesse divergências. Nessa dinâmica própria confluíam as condições materiais e intelectuais de então. Temos sempre a compreensão de que as ideias vinham do centro para as periferias literárias do país, mas, como vimos, apesar dos diversos problemas enfrentados, o que uma análise mais descentralizada nos mostra é que o fluxo de ideias percorria o país então dividido entre os do Norte e os do Sul. É evidente que o Rio de Janeiro era a capital da República das Letras no Brasil do século XIX, e nem podia ser diferente, afinal, na capital do império e posteriormente da República achavam-se as melhores oportunidades para o trabalho de nossos homens de letras, sobretudo porque um sistema literário mais complexo que os permitisse viver apenas do trabalho com a palavra era inexistente em outras cidades do país. Por esse motivo, trabalhamos acima a respeito dos acordos com o tempo, pois, ao dividir-se entre tantos afazeres, o homens de letras sentia que nada era mais material do que o tempo.

Voltando ao Rio de Janeiro, Adolfo Caminha conviveu com as ideias que por lá e pela província também já se difundiam há muito. A crença em determinantes como meio, raça e momento era a tônica de nossa crítica literária representada pelos três grandes críticos então em voga: Araripe Júnior, Silvio Romero e José Veríssimo. Esses eram ingredientes que, naquele período do século XIX no Brasil, não podiam faltar a uma boa massa de pão do espírito, ou seja, a literatura, que muitas vezes voltou-se para si própria, para a sua constituição, produzindo um discurso, que, aqui chamamos de "discurso do

descontente", sinalizando um mal-estar com as condições materiais e intelectuais que rodeavam os homens de letras. É sobre esse discurso que tratamos na seção seguinte.

O discurso do descontente. Os perfis do autor. As memórias de produção da literatura brasileira

> *– E tenciona viver das letras? perguntou assombrado. O estudante encolheu os hombros com resignação e o outro irrompeu: Pois meu amigo, aceite os meus pezames. E, inclinando-se, rugiu ao ouvido de Anselmo: Cure-se! Não vá para um convento, vá para um hospício. Cure-se emquanto é tempo. Neste paiz viçoso a mania das letras é perigosa e fatal! Quem sabe sintaxe aqui é como quem tem lepra. Cure-se! Isto é um paiz de cretinos, de cretinos! convença-se.*
>
> *(Coelho Neto, A conquista)*

A relação entre as condições materiais e intelectuais produziram um fato ligado diretamente à produção do discurso literário. O fato de não poder viver somente de sua escrita, recebendo os dividendos que considerariam justos, causava nos autores de um modo geral e, em particular, em Adolfo Caminha a produção do discurso que chamamos de discurso do descontente. Ainda que não tenha sido retirada de um título caminhiano, a epígrafe citada é um exemplo do que aqui afirmamos. Trata-se de um discurso marcado, fortemente, por recursos da oralidade: o uso constante de vocativos, de advérbios, de locuções. Nele, a ironia e a crítica contundentes tomam especial feição na constituição de personagens que estão fora de um texto pactualmente ficcional como podemos constatar na citação a seguir, e em especial nos grifos que pusemos:

> Dói n'alma e causa desalento o abandono quase completo, a indiferença já tanta vez invocada, com que são vistos no Brasil os homens de letras, *os obreiros da inteligência, os abnegados da Arte*, para quem a vida consiste principalmente no belo e na verdade, fundidos num símbolo indissolúvel e eterno; maior pena, porém, é ver a estatística das nossas produções literárias, a sinopse demonstrativa do nosso esforço mental durante trezentos e sessenta e cinco dias do ano.

> Admiram zelosos economistas o estado das nossas finanças e bradam e vociferam contra o relaxamento dos governos... Pobre literatura nacional! Essa nem ao menos encontra quem lhe chore o abandono pungente. Vive por aí, *mísera viúva, perpetuamente em crepe*, num abandono pungente, coberta do desprezo e de ridículo, apupada mesmo pela malandrice audaciosa e irreverente... (Caminha, 1999a, p.17)

Esse discurso, porém, é também o registro da condição desfavorável em que vivia o autor. E porque o faz significa dizer que ele tem em mente uma condição favorável ou que ao menos considerasse como tal, apesar de denotar que vivia em uma condição desfavorável. Definem-se a partir dele dois perfis do autor. No primeiro está a realidade representada por Caminha. Nesse perfil, os autores são preguiçosos, bajuladores da imprensa, amantes da *flânerie*, como podemos constatar nesta sua afirmação: "Preferimos a suave palestra, descuidada e livre, do beco do Ouvidor, ao penoso trabalho de gabinete, monótono e esfalfante, que produz sábios e loucos, literatos e tuberculosos" (ibidem).

Não somente por oposição podemos constatar em seus textos o que para Adolfo Caminha seria o perfil ideal. Primeiramente, por oposição ao primeiro perfil, o autor ideal seria o trabalhador incansável, o operário das letras recluso em seu gabinete, pesquisando livros e toda a sorte de escritos que lhe pudessem servir de fonte. Mas é no próprio texto de Caminha que encontramos o perfil ideal. Portanto, deixemos o autor falar: "Falemos, sim, dos que entram no maravilhoso templo da Arte com o respeito e a convicção de sacerdotes impolutos. Diminuidíssimo é o número destes. Magra estatística onde se reflete, tal como é, a nossa índole – meio cabocla, meio ariana – preguiçosa e mórbida" (ibidem).

Esse sujeito que escreve o discurso descontente é um sujeito com práticas em estado de tensão entre o presente e o devir, entre as circunstâncias e o desejo. As marcas do discurso oral, aliadas aos recursos da comparação, da rememoração de fatos na tentativa de explicar as circunstâncias, os seguidos exemplos, a narração pormenorizada de acontecimentos, as citações, as notas explicativas só são possíveis graças a uma característica da escrita: a fixação do pensamento, notadamente aquele que se deseja vincular como memória. Caminha traz à cena o passado e o futuro que ela deseja, mas, como todo futuro, é ainda desconhecido. O uso desses recursos demonstra o quanto assegurar ao menos as garantias relativas era uma necessidade premente dos autores,

ou pelo menos de Adolfo Caminha no Brasil do final do século XIX, naquele momento de mudanças as mais diversas, quando mesmo de forma canhestra o país passou a fazer parte do comércio internacional de bens de consumo industrializados. O autor que entrava no mercado era apenas o consumidor e não o produtor de um bem que lhe rendesse dinheiro o suficiente sem que precisasse recorrer a outros expedientes e serviços.

Esses relatos da insatisfação, do sentimento de abandono, da condição de pouco caso com que se sentiam tratados os autores e os homens de letras, estão muito presentes nas cartas trocadas entre pares ou em autobiografias e memórias. A sua presença também é constante na literatura nacional; tão constante quanto a escrita de romances, contos, novelas etc. São narrativas de um eu autoral escritas ao mesmo tempo em que são escritos os textos ficcionais. Portanto, constituem memórias da produção ficcional nacional; são memórias das condições de produção e, notadamente, do produtor. A constância desses relatos fez que eles passassem a conviver diretamente com o texto literário ficcional. Eles são o exemplo do diálogo entre as práticas do autor e do crítico, portanto, do polígrafo.

Assim, esses relatos constituem uma força fundamental, por exemplo, na construção de personagens, nas experiências do narrador, nas observações feitas ao narratário. São fontes pouco exploradas na história da literatura nacional. Um bom exemplo desse tipo de discurso está em *A conquista* e em *A capital federal*, ambos romances de Coelho Neto, que são ao mesmo tempo, na nossa compreensão, literatura e memória de uma geração de escritores que se empenharam para entrar no campo literário. Nesse sentido, o autor fala de si mesmo, transforma-se em matéria da sua obra, mas não diretamente; ele o faz em estado de tensão, de atrito entre a ficção e a crítica, entre o real e o ideal, usando, até mesmo, pseudônimos, em vez de nomes, para as personagens, uma vez que pelo próprio pseudônimo é fácil saber de quem o autor estava tratando. Em *A conquista*, por exemplo, Rui Vaz é Aluízio Azevedo; Octavio Bivar é Olavo Bilac; Luiz Moraes é Luiz Murat; Paulo Neiva é o cearense Paula Ney e Anselmo Ribas o próprio Coelho Neto, autor do romance. A referência a José do Patrocínio é explicita, o que cria uma tensão entre o real e a representação no interior da narrativa romanesca, reforçando o aspecto da memória.

É, pois, entre as tensões do real e do ideal, do vivido e do desejado, concernente à prática da escrita e da publicação de livros, que se estrutura,

ao menos em parte, a problemática e a análise aqui expostas, pois estas tensões estão no cerne dos escritos de Adolfo Caminha e nos serviram para defini-lo como um autor tenso na introdução deste trabalho. Nesse sentido, os relatos de Caminha a respeito das condições de escrita dos seus textos são considerados por nós também como memórias; são considerados em si e na relação deles com o sujeito que os produziu e ainda na relação com os textos ficcionais, pois não procuramos neutralizar a força específica desses relatos. A esse respeito, afirmou Pascale Casanova (2002, p.23):

> Há muito os escritores descreveram eles mesmos, parcialmente e de maneira bem diversa, as dificuldades ligadas à sua posição no universo literário e às questões específicas que têm de resolver, sobretudo as leis estranhas da economia específica segundo a qual é governado o espaço literário. Porém, a força de denegação e de recusa é tão grande nesse universo, que todos os textos abordam com mais ou menos detalhes essas questões perigosas e atentatórias à ordem literária foram de imediato neutralizadas. Desde Du Bellay, muitos foram os que tentaram em suas próprias obras revelar a violência e os desafios verdadeiros que presidiam a sua vida e a sua luta específicas de escritores.

Esse caráter memorialístico do texto literário e do texto crítico parece ter sido a causa, por exemplo, para que autores, como o já citado Coelho Neto, fossem esquecidos e quase não figurem na prateleiras das livrarias, ou sejam lembrados por leitores atuais como a mesma facilidade que o foram por leitores no passado. Mas nesses autores esquecidos e realizadores de um discurso descontente está parte considerável da história da literatura brasileira ou da memória da literatura brasileira transformada em ficção. Nesse rol de escritores descontentes está Adolfo Caminha. Os seus textos críticos passaram mais de cem anos para merecer uma segunda edição. São fontes pouco consideradas para o estudo de sua obra e para o estudo de sua época quando o trabalho do escritor no Brasil começa a se constituir como ofício, o que significa dizer que ele estava presente nesse princípio que parece se arrastar e não deixa de constituir o discurso descontente, mesmo com a aparente mudança da situação do autor ante as condições de trabalho, o que faria de seu ofício um entre outros, ou seja, em termos de remuneração, sobretudo na lógica capitalista na qual estamos inseridos, resultaria em ganhos financeiros como os demais ofícios.

Tato e transcendência, amor e objetividade ou um modo de voltar ao começo.

Para concluir este capítulo, voltamos ao seu começo, mais especificamente às três epígrafes que lhe servem de porta de entrada. Do trecho da música "Livro", de Caetano Veloso, retiramos a ideia que perpassou toda a escrita do presente capítulo: tato e transcendência, como binômio que significou a relação entre as condições materiais e intelectuais da literatura brasileira no final do século XIX no Brasil. O tato representa, assim, as condições materiais, a necessidade de objetivar as ideias sem as quais ele, o tato, também não se efetiva. Tratar separadamente tato e transcendência só se justifica pela nossa incapacidade de perceber a relação entre ambos, ou melhor, a nossa incapacidade de construir um método que os analise de forma mútua, pois é, assim, que eles existem.

Neste capítulo, não compreendemos as condições como sinônimos de determinantes, ideia essa, aliás, vigente à época em que Adolfo Caminha produziu o conjunto de sua obra. Compreendemos as condições – materiais e espirituais – como circunstanciais, que podiam ser superadas pela existência de um projeto pessoal de cada autor. Sendo o século XIX uma encruzilhada de estéticas, como o definiu Afrânio Coutinho, não há por que defender que essas condições, incluindo as condições de cada estética, existissem de modo estanque. Elas se entrecruzam, formam estéticas simbióticas, mutantes, o que dificulta, por exemplo, a nossa capacidade de ordenar as coisas, para lembrar, aqui, de Michel Foucault.

De Pierre Bourdieu veio-nos um outro binômio – amor e objetividade – ou por que não dizer, amor e objeto. Esse mesmo objeto que a memória do corpo nos faz guardar na memória da pele. Binômio esse que também significa as inúmeras relações que se tecem e tecem o campo literário e os demais campos, para usar aqui a nomenclatura de Bourdieu. Quanto de amor se colocou na produção da literatura? Quanto de objetividade foi recebido? Essas nos parecem que são questões – talvez teóricas – que estão por detrás, dos lados, nas terceiras e quartas margens; enfim, dentro do que aqui se procurou apresentar.

De Gilles Deleuze nos veio a ideia do livro como uma engrenagem na maquinaria que lhe é exterior. O que nos levou, por exemplo, a procurar exemplificar as condições com as quais a literatura brasileira era produzida no século XIX. A ideia de fluxo também nos foi cara, pois no permitiu tratar de assuntos diretamente ligados aos mundos do livro, da escrita e leitura, talvez, de forma indireta,

como as coordenadas tempo-espaço. A ideia de fluxo nos possibilitou perceber e constituir também as relações-possíveis. Não somente aquelas que aqui foram exemplificadas ou nomeadas, mas também se apresentou ao tratarmos da escrita e da vida como uma necessidade. Uma escrita para a vida e uma vida para a escrita parece ter sido o que nos levou a escrever este capítulo. Assim, voltamos ao começo dele, ao momento que o iniciamos, capturando ideias de outros no contínuo exercício de nos colocarmos em diálogo.

2
Adolfo Caminha, autor-político na República das Letras

Um homem de letras
Dizendo idéias
Sempre se inflama
(J. M. Wisnik,
S. Peres, L. Tatit, Gramática)

A política dentro e fora das letras

O autor-político na República das Letras

Com fonte na historiografia literária brasileira, sabemos da participação de um grande número de nossos homens de letras na política. Alguns chegaram mesmo a ocupar cargos públicos como deputados provinciais. Podemos citar como exemplo: Sílvio Romero, Coelho Neto, Antônio Sales, Faria Neves Sobrinho, Artur Orlando, Félix Pacheco, Luís Murat, Alcindo Guanabara, os senadores Luís Delfino e Rui Barbosa (Broca, 2005, p.119-39). Também, grande foi a participação dos homens de letras em dois movimentos políticos no Brasil do final do século XIX: a Abolição da Escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889). Adolfo Caminha foi um deles. Sobretudo no caso da Proclamação da República, que ele fez aparecer em seus livros de ficção e em seu livro de viagem aos Estados Unidos.

Em *A normalista*, a cena final do romance é a chegada, no Ceará, das primeiras notícias do golpe militar contra a Monarquia e início da República:

> A esse tempo um grande acontecimento preocupava toda a cidade. Liam-se na seção telegráfica da *Província* as primeiras notícias sobre a proclamação da República brasileira. Dizia-se que o barão de Ladário tinha sido morto a pistola por um oficial de linha, na praça da Aclamação, e que o imperador não dera uma palavra ao saber dos acontecimentos, em Petrópolis.
>
> O Ceará estremecia a esses boatos. Grupos de militares cruzavam as ruas, ouviam-se toques de corneta no batalhão e na Escola Militar. Tratava-se de depor o presidente da província, um coronel do Exército. Os canhões La Hitte, da fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, dormiam enfileirados na praça dos Mártires, defronte o Passeio Público, guardados por alunos de patrona e gola azul.
>
> Ninguém se lembrava de escândalos domésticos nem de pequeninos fatos particulares. (Caminha, 1998, p.174)

Também em seu romance *Tentação*, publicado postumamente, não faltaram críticas à Monarquia, mas também ao movimento republicano. A personagem Evaristo de Holanda, um republicano ardoroso, ou como ele mesmo se definia, um democrata, não deixou, ao longo da narrativa, de bater-se contra os monarquistas, entre eles o visconde de Santa Quitéria. Não são poucas as passagens do romance em que o descontentamento da personagem foi representado. A vida na casa dos Furtado, o casal de amigos que acolhera Evaristo e a sua esposa, passou a ser um martírio, pois Dona Branca, a esposa de Furtado, era uma monarquista ferrenha e comadre da princesa Isabel. Um exemplo dessa tensão instalada no interior da narrativa de *Tentação* pode ser percebido no diálogo que reproduzimos a seguir:

> A propósito dos filhos, a mulher [Dona Branca] anunciou o batizado da Julinha no primeiro domingo de janeiro. Ia fazer uma festa sem cerimônia, entre pessoas da intimidade.
>
> Evaristo recebeu a notícia com um – oh!... de surpresa. – Muito bem! muito bem! Era preciso batizar a menina... Ele, se tivesse filhos, batizava-os ao nascer.
>
> E com ironia:
>
> – Temos, então, a princesa?
>
> – Como, Sr. Evaristo?
>
> – Digo: a princesa há de comparecer à festa...
>
> – Qual o quê! Pensa o senhor que a princesa anda se exibindo assim?
>
> – Pensei...
>
> – Vai ser a madrinha de minha filha, por procuração; isso bem...
>
> – E Evaristo, sempre irônico:
>
> – O imperador é o padrinho...

– Não senhor, não senhor... O padrinho é o Lousada, o velho Lousada. O imperador já é o padrinho do Raul.

– Onde estamos nós metidos, Adelaide! – exclamou o bacharel, arregalando os olhos. – Tudo aqui é principesco, minha senhora!

D. Branca compreendeu o debique, mas atalhou risonha:

Tudo aqui não é principesco, não senhor! Não queira fazer pouco...

Eu, fazer pouco? Oh, não se lembre de tal coisa! Principesco é uma maneira de dizer.

Ah! o senhor é republicano?

Republicano não: democrata.

Pois está muito bem arranjado com a sua democracia!

Furtado, que estava lendo o *Comércio do Rio*, saltou:

– Quem é democrata – o Evaristo?

– Eu, sim...

– Democrata enquanto não conheceres bem o Rio de Janeiro..

– Por quê?

– Ora, por quê! Porque o Rio de Janeiro em globo é monarquista e quem diz monarquista diz aristocrata.

– Não é razão. Se o Rio de Janeiro em globo (quero dizer o município neutro...) é monarquista, eu posso bem sair um republicano às direitas.

Furtado abriu numa gargalhada estridente.

– Aonde vens pregar essas teorias, meu caro? Na Corte do Império, e o que é mais, em Botafogo! Ilusões de academia, rapaz, ilusões de estudante de retórica!

– Não senhor, que o partido republicano está ganhando terreno aqui mesmo, na

– Corte, às barbas d'El-Rei! Fala-se na ida do velho à Europa; o velho está doido, já não pode governar, e o resultado é que...

– É estás a dizer tolices... A monarquia está guardada por sentinelas da força do barão de Cotegipe, do visconde de Ouro Preto, do João Alfredo e de outros... Cada um desses homens é um obstáculo contra qualquer tentativa de assalto às instituições.

Chegou a vez do bacharel rir, mas rir com gosto, dando pulinhos na cadeira.

– O Cotegipe! (e ria). O Ouro Preto! (tornava a rir). O João Alfredo! No momento psicológico voam todos, como aves de arribação, para Petrópolis! Desaparecem como por encanto, somem-se na noite do medo...

– É o que pensas. A opinião deles, o povo não permitirá que eles sejam desacatados.

– O povo! – exclamou Evaristo com voz de trovão. – A que chamas tu povo?

– À população do Rio de Janeiro, à população do Brasil – a treze milhões de almas que adoram o imperador!

– O povo brasileiro não se envolve nisso não, meu Furtado; se fôssemos esperar pelo povo, estávamos bem arranjados...

> – E então?
> – E então, é que a força armada...
> – Basta de política, basta de política, Sr. Evaristo. Ó Luís, por favor, continua a ler teu jornal – interveio Branca, – É favor! (Caminha, 1979, p.22-3)

Vemos por essa cena que a discussão a respeito da política, notadamente do confronto entre monarquistas e republicanos, ou democratas como Evaristo se dizia ser, saiu do âmbito da vida privada – o batismo de Julinha, a filha caçula do casal Furtado – para atingir uma discussão a respeito da atuação do gabinete de então e do próprio imperador. No romance em causa, essas discussões serão crescentes. O embate entre os antagonistas políticos fazem parte da trama narrativa, construindo a intriga necessária para o andamento do romance.

As opiniões de Evaristo e dos Furtado se alternam. Uma hora o vemos defendendo a República, outra vemos Furtado defendendo a Monarquia. Evaristo chega mesmo a definir o espaço em que se passava a trama a partir de uma ou de outra forma de governo. Para ele o Rio de Janeiro ideal seria o Rio de Janeiro republicano: "O Rio de Janeiro sem o imperador e sem os preconceitos da monarquia, o Rio de Janeiro tal qual sonham os bons republicanos, há de ser uma coisa única! Palavra de honra como eu não desejava abandonar esta terra, enquanto não visse um homem do povo governando o Brasil!" (ibidem, p.100). E Evaristo vai além:

> Que mas o quê! Para longe deste inferno! para longe desta porqueira! Vive-se melhor, mais barato e mais honradamente na obscuridade da província, criando galinhas ou plantando jerimuns. Estou farto de aturar a pedantocracia de Botafogo e do Sr. Luís Furtado. Um bacharel em direito vive em qualquer parte do mundo: vou advogar, vou esperar a República no sertão! (ibidem, p.104)

No romance em causa, há um capítulo todo dedicado a uma das viagens do imperador D. Pedro II à Europa. Nesse capítulo, o narrador, e também Evaristo, tecem considerações a respeito dos membros do movimento republicano como lemos abaixo:

> E Evaristo, indignado, pôs-se a andar de um lado para o outro da sala, com o panfleto abolicionista na mão. Ultimamente encasquetara-se-lhe, como uma idéia fixa, o programa republicano: abolir a escravidão e declarar a república brasileira, *o governo do povo pelo povo*... Um dos membros do partido já o convidara para

> sócio e ele se comprometera a tomar parte ativa nas reuniões do clube. Daí a sua indignação contra o Valdevino que também apregoava entusiasmo pelas idéias liberais de Saldanha Marinho e Quintino Bocaiúva. Não lhe saía da cabeça o poeta da *Ode à Monarquia*! Como é que se explicava essa pouca-vergonha de um escritor público?
>
> Sentou-se, afinal, e continuou a interrompida leitura do panfleto. (ibidem, p.90)

Vemos nessa citação que Evaristo é também especialmente crítico com os "republicanos", ou seja, com aqueles que transitam indecisamente entre um lado e outro do poder. A personagem parece mesmo não se sentir adequada dentro do contexto em que se situa. Mais parece uma personagem romântica, ao defender suas utopias, vivendo em uma cidade naturalista, onde as utopias são tragadas pelas circunstâncias. Circunstâncias essas que Adolfo Caminha representou, como vimos, em seus romances.

Não se trata aqui de colar a obra à vida, mas de mostrar as relações-possíveis entre um e outro fazer, ou melhor, entre uma e outra prática, seja ela discursiva ou política ou porque não falarmos em uma manifestação simbiótica de discurso-político ou política discursiva. Como sabemos, no caso dos escritores naturalistas ou dos escritores que em momentos de sua carreira tenham se utilizado dos pressupostos naturalistas, o jogo entre representação e realidade se dá em dimensões bem próximas. Nesse jogo, muitas vezes, o vivido os serviu de fonte para a literatura.

O realismo, mas sobretudo o naturalismo, exigiu de seus cultores um certo empenho, uma vez que a preocupação excessiva com o presente fazia que buscassem em sua volta as matérias-primas de suas narrativas, o que não significa, no entanto, que a obra traduza a vida e vice-versa. O foco excessivo no "real", ou no que Barthes chamou de "efeitos do real", talvez acabem por desfocar aquela suposta captação total da realidade que desejavam os escritores naturalistas. O vínculo com a ciência foi uma tentativa de assegurar este objetivo. No entanto, ele pode ter funcionado também como uma armadilha. O vício nas lentes de aumento proporcionadas pela ciência, lentes essas que foram lançadas sobre a realidade, prendeu a narrativa ficcional naturalista em uma cadeia de tipos e de fatos que passaram a ser recorrentes, desgastando, assim, a narrativa e a expectativa dos leitores. A recorrência do método parece também ter atuado no desgaste da estética naturalista. Nesse sentido afirmou Nelson Werneck Sodré (1992, p.46):

> A simples busca de suportes científicos, destinados a conferir grandeza ao que não a podia conter em si mesmo, correspondia a uma confissão de fraqueza: era preciso encontrar, fora da série literária, algo suplementar, que reforçasse, que lhe consolidasse a estrutura, como que lhe constituindo os fundamentos.

Há nessa equação – vida+obra – meandros e entremeios que não serão atingidos, pois são muitas as forças que atravessam a produção do texto e, em seguida, do livro, forças essas variáveis em diversos sentidos. No entanto, há sempre alguma força ligando representação e realidade, aquilo que supostamente existe e aquilo que se quer fazer existir. E nesse sentido afirmou Nicolau Sevcenko (2003, p.29):

> Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais.

São essas relações-possíveis que nos interessa mostrar e problematizar para compor a figura do autor como um polígrafo. E, assim, as grafamos – relações-possíveis – como forma de defini-las como pontos de contato entre uma e outra prática desempenhada pelo polígrafo. Ainda como o sabemos, Adolfo Caminha também posicionou-se contra a prática da chibata como castigo aplicado em marinheiros; esse posicionamento, segundo conta Sânzio de Azevedo (1999, p.22), um dos seus biógrafos, criou um certo desconforto entre os membros da Marinha imperial, sobretudo porque Adolfo Caminha ensaiara escrever, em 1885, um manifesto contrário ao castigo, com a adesão de alguns de seus colegas de farda, manifesto esse que

> seria publicado em um grande jornal, a *Gazeta de Notícias*. Entretanto, a idéia não se concretizou porque o Diretor da Escola, tendo sido avisado a tempo, mandou chamar o aluno rebelde e aplicou-lhe uma repreensão. O caso chegou a repercutir ente alunos e oficiais, falando-se em expulsão, o que afinal terminou não ocorrendo.

Ainda segundo Sânzio de Azevedo, Adolfo Caminha voltou ao tema do castigo da chibata em 1887, porém não mais com manifestos ou textos diretamente reivindicativos. Ele o fizera transformado o vivido em literatura:

"Dois anos depois, ele faria publicar, na *Gazeta de Notícias*, um conto em que havia a clara condenação do castigo da chibata" (ibidem). Infelizmente, não conseguimos encontrar nos microfilmes da *Gazeta de Notícias*, existentes na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, esse conto citado.

A referência ao castigo da chibata, no entanto, foi feita também em seu romance *Bom-Crioulo*, de 1895, portanto dez anos após aquele primeiro posicionamento, uma vez que parte considerável do romance se passa em ambiente de marinha ou no que o narrador chamou de "pequeno mundo flutuante" (Caminha, 1999b, p.14) no qual a ordem devia ser mantida mesmo que fosse à custa do castigo da chibata como o afirmava a personagem guardião Agostinho: "– Navio de guerra sem chibata é pior que escuna mercante..." (ibidem, p.15). Há nesse ponto uma relação entre o texto reivindicativo e a ficção. Se Adolfo Caminha não o pôde fazer nas páginas do jornal, uma vez que ainda estava submetido à hierarquia e à disciplina militares, ele o fez nas páginas de seu romance, escrito quando já estava fora da Marinha.

Foram, porém, as personagens Herculano, esse acusado de masturbar-se no navio, Sant'Ana, que denunciara aquele, e com quem brigara, e Bom-Crioulo, o protagonista do romance, acusado de indisciplina, que receberam o castigo da chibata, como podemos constatar na leitura do trecho que citamos a seguir:

> Vinte e cinco..., ordenou o comandante.
>
> – Tira a camisa? Quis logo saber Agostinho radiante, cheio de satisfação, vergando o junco para experimentar-lhe a flexibilidade.
>
> – Não, não: com a camisa...
>
> E solto agora os machos, triste e resignado, Herculano sentiu sobre o dorso a força brutal do primeiro golpe, enquanto uma voz cantava, sonoramente e arrastada:
>
> – Uma!... e sucessivamente: duas!... três!... vinte e cinco!
>
> Herculano já não suportava. Torcia-se todo no bico dos pés, erguendo os braços e encolhendo as pernas, cortado de dores agudíssimas que se espalhavam por todo o corpo, té pelo rosto, como se lhe rasgassem as carnes. A cada golpe escapava-lhe um gemido surdo e trêmulo que ninguém ouvia senão ele próprio no desespero de sua dor.
>
> Toda a gente assistia aquilo sem pesar, com a fria indiferença de múmias.
>
> – Corja! Regougou o comandante brandindo a luva. Não se compenetram de seus deveres, não respeitam a autoridade! Hei de ensiná-los: ou aprendem ou racho-os! (ibidem, p.16)

Vemos que nessa cena todos os recursos são usados para dar ao leitor o conhecimento do que era o castigo da chibata: os sons cantados da voz que anunciava uma chibatada após a outra, o modo de descrever o corpo. Enfim, tudo parece colaborar para o mais puro descritivismo, o que de fato marca o tom de denúncia pretendido. Mas essa não é a única cena em que o castigo foi representado. No caso da personagem Sant'Ana repetem-se os mesmo recursos, então, vejamos a cena em que o castigado foi Amaro, o Bom-Crioulo. Justamente a cena em que essa personagem aparece pela primeira vez no romance:

> A chibata não lhe fazia mossa; tinha costas de ferro para resistir como um Hércules ao pulso do guardião Agostinho. Já nem se lembrava do número das vezes que apanhara de chibata...
>
> – Uma! Cantou a mesma voz. – Duas!... três!...
>
> Bom crioulo tinha despido a camisa de algodão, e, nu da cintura pra cima, numa riquíssima exibição de músculo, os seios muito salientes, as espáduas negras reluzentes, um sulco profundo e liso de alto a baixo no dorso, nem sequer gemia, como se estivesse a receber o mais leve dos castigos.
>
> Entretanto já iam cinqüenta chibatadas! Ninguém lhe ouvira um gemido, nem percebera uma contorção, um gesto qualquer de dor. Viam-se unicamente naquele costão negro as marcas do junco, umas sobre as outras, entrecruzando-se como uma grande teia de aranha, roxas e latejantes, cortando a pele em todos os sentidos.
>
> De repente, porém, Bom-Crioulo teve um estremecimento e soergueu um braço: a chibata vibrava em cheio sobre os rins, empolgando o baixo-ventre. Fora um golpe medonho, arremessado com uma força extraordinária.
>
> Por sua vez Agostinho estremeceu, mas estremeceu de gozo ao ver, afinal, triunfar a rijeza do seu pulso.
>
> Marinheiros e oficiais, num silêncio concentrado, alongavam o olhar, cheios de interesse, a cada golpe.
>
> – Cento e cinqüenta! (Caminha, 1999b, p.20)

Nessa cena, os recursos se intensificam para dotar o protagonista de algumas características do herói: a força, a compleição física, a coragem, a capacidade de superar a dor. Em oposição ao protagonista está a reação passiva dos membros da marinha, todos eles admirados que Amaro suportasse tantas chibatadas. O castigo estava então colocado em cena. A Marinha imperial, como já dissemos, não recebera bem o romance e não somente em razão do castigo, mas também pelo fato de que a narrativa estava centrada na relação amorosa e sexual de dois homens, dois marinheiros: Amaro, o já dito Bom-Crioulo, e Aleixo, o grumete.

Para um grupamento onde a chibata era o "único meio de se fazer marinheiro" (ibidem, p.15) denunciar o castigo era ir contra a maré da disciplina. Para um grupamento em que a masturbação em bordo era crime, o que pensar então do relacionamento amoroso e sexual entre dois homens?

Adolfo Caminha ainda voltaria ao assunto do castigo da chibata. Em 1890, ele teve publicado nas páginas do jornal *O Norte*, de Fortaleza, o seu *No país dos ianques*, cuja publicação em livro deu-se em 1894. Nesse livro, em que escreveu suas memórias da viagem que fizera aos Estados Unidos em 1886 a bordo do cruzador Almirante Barroso para participar da Exposição das Três Américas, Adolfo Caminha (1979, p.129-30) opinou a respeito do castigo, que considerava "bárbaro", "revoltante" e "infamante":

> A guarnição do *Almirante Barroso*, disciplinada e obediente como todas as que serviam sob as ordens do comandante Saldanha, primava pelo asseio, pela ordem, pela destreza e pela atividade. Não se lhe pode fazer maior elogio. Cada marinheiro era como uma máquina pronta sempre ao menor impulso.
>
> A chibata era nesse tempo, como ainda hoje, o terror das guarnições da armada.
>
> Sempre manifestei-me contra esse *bárbaro castigo* que avilta e corrompe em vez de corrigir. *Um castigo de chibata é a coisa mais revoltante que já tenho visto*, mormente quando é mandado aplicar por autoridade desumana, sem noções do legítimo direito que a cada homem assiste, quem quer que ele seja, soldado ou pariá.
>
> O meu primeiro passo ao deixar a Escola e envergar a farda de guarda-marinha foi publicar um protesto contra *essa pena infamante*, e fi-lo desassombradamente, convicto mesmo de que sobre mim ia cair a odiosidade de meus superiores em geral apologistas da chibata.
>
> A primeira vez que minha posição oficial obrigou-me a assistir [sic] um desses castigos, tive ímpetos de bradar com toda a força dos pulmões contra semelhante atentado à natureza humana.
>
> Quem já assistiu a uma dessas pavorosas cenas do eito, magistralmente descritas por Júlio Ribeiro na sua obra *A Carne*, pode fazer idéia do que seja o castigo da chibata.
>
> Despir-se a meio corpo um pobre homem, um servidor da pátria, pés e mãos algemados, muita vez depois de três dias de solitária a pão e água, e descarregar-lhe sobre a espinha, sobre as espáduas, sobre o peito, sobre o ventre, na cara mesmo, em todo o corpo cinqüenta, cem, duzentas chibatadas, em presença de todos os seus companheiros, me parece indigno duma geração que se preza, de uma sociedade de homens civilizados, de cidadão, de cavalheiros que ostentam triunfalmente galões dourados na farda – na farda que significa a nobreza, a coragem, o patriotismo e a honra duma nação.

Revoltei-me contra semelhante barbaridade inquisitorial, como quem tem consciência de quem está praticando uma ação justa e honrosa. Doía-me por um lado pertencer a uma classe nobre por tantos títulos, é certo, mas em cujo seio era permitido a chibata e, o que é mais, o seu abuso.

A esse tempo a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro publicava semanalmente um boletim literário no louvável intuito de estimular os incipientes das letras. Oferecia-se-me oportunidade para um conto marítimo, cujo assunto fosse a chibata.

Escusado é dizer que o meu artigo provocou o despeito dos culpados indiretamente feridos no seu amor-próprio. Embora! Fiquei satisfeito, como se tivesse sacudido para longe um fardo pesadíssimo; e, é preciso dizer, não hesitei em declarar-me autor do conto que vinha firmado por meu nome, então desconhecido na armada.

Alguns de meus companheiros taxaram-me de imprudente e "indiscreto". Outros levaram seus conselhos até a minha *inexperiência de adolescente indisciplinado*.

Todo o mundo julgou-se com direito a censurar meu procedimento: "que roupa suja deixa-se ficar em casa; que chibata era um castigo imprescindível" e outros arrazoados sofrivelmente banais.

Meu consolo é que dentre aqueles que preconizavam os efeitos prodigiosos da chibata noutros tempos, muito concorreram em demasia para a sua extinção.

Dei parabéns à pátria e à humanidade.

Devemos atentar aqui para o fato de que é possível estabelecer uma relação entre essa fala publicada originalmente em 1890, uma vez que, assim como afirmamos, *No país dos ianques* foi publicado primeiramente em jornal, e o romance *Bom-Crioulo*, de 1895. Em ambas as cenas há não somente um posicionamento claro contra o castigo da chibata, como há também o mesmo apelo aos recursos utilizados na ficção. Assim, se estabelece mais uma relação entre os fazeres de Adolfo Caminha o que nos serve de fundamento para a sua conceituação como polígrafo.

Esse, porém, não foi o único posicionamento "contra a maré" que Adolfo Caminha tomou enquanto foi marinheiro. Na mesma Escola, mais precisamente em junho de 1885, ele se insurgira contra ninguém menos do que o imperador D. Pedro II. Foi na ocasião da morte de Victor Hugo como relatou Sânzio de Azevedo (1999, p.22):

Ainda como aluno da Escola de Marinha, em junho de 1885 – e não 1884, como

> registraram Sabóia Ribeiro e Lúcia Miguel-Pereira –, numa sessão solene em homenagem a Victor Hugo, falecido um mês antes, Adolfo Caminha, representando a Fênix Literária, faz um discurso na Escola, na presença dos colegas, de pessoas da sociedade carioca, do Diretor, Almirante Fortunato Foster Vidal, e até do Imperador D. Pedro II. É então que, ao lamentar o desaparecimento do grande poeta e romancista francês, exclama, a certa altura: "Ah, não poder ele assistir à nossa marcha triunfal para a Abolição e a República!"

Também *No país dos ianques* não faltaram exemplos do antimonarquismo de Caminha, como exemplificamos em duas situações, o que reforça a sua participação no movimento republicano. A primeira situação deu-se ao tratar do embarque, no Almirante Barroso, de D. Augusto, neto do imperador; na segunda ao tratar do próprio imperador Pedro II. Vejamos na sequência:

> Pela manhã de 27 [de fevereiro] o *Barroso* sulcava as águas do Lamarrão, lento e majestoso, crivado de olhares. O povo saudava-o do cais da Lingüeta. Espalhou-se logo que o príncipe D. Augusto, neto do imperador, vinha a bordo, e toda a gente correu a recebê-lo com essa avidez instintiva das massas populares. O povo pernambucano, tradicionalmente inimigo dos imperadores, lembrava-se do tempo em que o Sr. Pedro de Alcântara dava-se ao luxo de visitar o Norte.
>
> Mais tarde, ao desembarcar a turma de guarda-marinhas, de que fazia parte o príncipe, subiu de ponto a curiosidade pública.
>
> – Oh! o príncipe! – Que é dele? – É um ruivo? – É aquele barbado?
>
> O pobre moço viu-se em apuros, e mudava de cores, e fazia-se escarlate, e vociferava contra a plebe, ocultando-se entre os colegas, desapontado. Um preto velho teve a lembrança de ajoelhar-se aos pés de S. A. e suplicar-lhe uma esmola. Aconteceu, porém, que errou o alvo e foi direto a um outro rapaz, louro e rubro, como o príncipe, que se apressou em desfazer o engano.
>
> O imperial senhor achava-se ridículo no meio de toda aquela multidão servil e anônima que o acompanhava, "como se visse nele uma animal selvagem..." (Caminha, 1979, p.118-19)

Não falta nessa fala de Adolfo Caminha o tom de ironia. É notável o fato dele não referir-se a Pedro II como imperador, mas como Sr. Pedro de Alcântara, ou seja, usando o nome civil do monarca, uma vez que, em 1890, data da publicação em jornal de *No país dos ianques*, o imperador já fora deposto. Vejamos então a segunda situação:

> Por diversas vezes a academia de direito, pelo órgão de seus representantes, exorara a piedade imperial, mas o imperador nunca estendeu o seu magnânimo olhar de piedade até os cárceres senão em certos dias de gala natalícia para indultar os escolhidos da política dominante. (ibidem, p.119-20)

Abolição e República: essas foram as lutas que mobilizaram os homens de letras brasileiros naquele final do século XIX. As páginas da literatura do período estão cheias de referências a elas. Adolfo Caminha, já instalado o governo provisório republicano no Ceará, foi convidado pelos membros do Clube Republicano Cearense a discursar em comemoração ao feito que depusera a monarquia e instaurara o novo regime. Mas, essas eram as lutas política de homens de letras no reinado de D. Pedro II. Era a luta contra a situação política instituída em um território regulamentado por leis nacionais, por decretos e partidos políticos, por fronteiras demarcadas a partir de conquistas e acordos. A República das Letras institui-se de outro modo. Talvez ela tenha sido o primeiro lugar virtual laico, uma vez que ela existe a partir de uma rede de relações que se estabeleceu para além da fronteiras nacionais, ainda que, sobretudo no caso brasileiro, tenha muito se ocupado do tema da nacionalidade.

No território da República das Letras, que também tinha suas relações com o território da política institucional e partidária, pois, como afirmamos antes, muitos dos homens de letras também foram homens de política, havia uma preocupação a mais. Essa preocupação exigia dos homens de letras a participação deles numa nova luta: a luta pelos direitos autorais. Nesse sentido, a República das Letras exigia de seus cidadãos um posicionamento político, que se expressava em manifestações escritas e orais, fossem elas publicadas em artigos nos jornais, em debates entre os homens de letras e os homens de política ou nos livros de ficção. É sobre essa luta e o posicionamento de Adolfo Caminha que trataremos também neste capítulo. Trata-se de outro movimento da atuação do político.

O minotauro versus os abnegados

Como dissemos anteriormente, era preciso demarcar no espaço da República das Letras as manifestações favoráveis aos direitos do autor. Acostumados a lidar com as palavras, os homens de letras passaram também a se preocupar com os números. Não faltaram meios de tornar pública essa preocupação, sendo

a própria literatura um deles. As manifestações também ganharam as páginas dos jornais, dos textos de crítica literária, das falas públicas, dos movimentos e das tribunas. Era preciso demarcar também no discurso as partes envolvidas. Era preciso citá-las, trazer-lhes à cena, mostrá-las, dar-lhes um corpo, um rosto, representá-las onde a linguagem assim o exigia.

Adolfo Caminha foi um dos primeiros a manifestar-se a respeito. É essa sua manifestação que identificamos como política, que aqui não se confunde com a política partidária, a qual ele mesmo se mostrou contrário ou pouco interessado, como podemos constatar em suas críticas à intervenção dos partidos políticos no jornalismo noticioso ou literário no final do século XIX. A política é aqui entendida como a exposição pública da fala de um sujeito representando um grupo, o que não significa que houvesse unanimidade em relação ao seu nome. O grupo que consideramos que ele representava era o dos homens de letras de seu tempo, notadamente aqueles que passaram a se interessar por garantir os rendimentos financeiros advindos com o trabalho intelectual.

Em um dos artigos intitulados "Cartas literárias", publicados na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, Adolfo Caminha manifestou-se publicamente a esse respeito. Em seguida, os artigos foram reunidos em livros com o mesmo título: *Cartas literárias.* No artigo intitulado "Editores" há como que duas personagens que se destacam em relação ao tema dos direitos do autor, como podemos constatar com as citações seguintes. A primeira citação diz respeito ao editor: "É preciso ter sofrido ao menos uma vez a pressão esmagadora dessa espécie de *minotauro da Arte* para se calcularem os efeitos de sua influência. Mil vezes a obscuridade, o isolamento inglório, a inação literária!" (Caminha, 1999a, p.122). A segunda citação trata dos autores:

> Dói n'alma e causa desalento o abandono quase completo, a indiferença já tanta vez invocada, com que são vistos no Brasil *os homens de letras, os obreiros da inteligência, os abnegados da Arte*, para quem a vida consiste principalmente no belo e na verdade, fundidos num símbolo indissolúvel e eterno... (ibidem, p.17)

Assim, nesta parte do presente capítulo, privilegiamos a relação entre Adolfo Caminha e os editores de sua época. Para tanto, consideramos as suas definições do que seria o papel dos editores, o que em última instância significa também a possibilidade de desenvolvimento da literatura, uma vez que aos editores cabia a publicação dos textos ou a transformação destes em livros.

Por serem os editores sujeitos nem sempre considerados como participantes da constituição direta da literatura, passamos à leitura da opinião de alguns historiadores a respeito deles.

Os editores segundo os historiadores

Pierre Bourdieu classificou os editores como "personagens intermediárias entre o artístico e o econômico". Porém, nessa classificação não estão apenas os editores. Esse espaço intermediário é bastante extenso para ter diversos ocupantes, não se resumindo, na concepção de Bourdieu, apenas ao mundo do impresso, mas estende-se para a pintura, o teatro, os órgãos do Estado e seus agentes encarregados de mediar a relação desse com os artistas e, entre eles, os escritores. Vejamos o que diz Bourdieu (1996, p.86-7):

> É o caso de todas essas personagens intermediárias entre o artístico e o econômico que são os editores, os diretores de galeria ou os diretores de teatro, sem falar dos funcionários encarregados do exercício do mecenato do Estado, com os quais os escritores e os artistas mantêm com freqüência (há exceções como o editor Charpentier) uma relação de enorme violência larvada e às vezes declarada. Testemunha isso o que Flaubert, que teve ele próprio muitas discussões com seu editor, Lévy, escreve a Ernest Feydeau, que prepara uma biografia de Théophile Gauthier: "Faça sentir bem que ele foi explorado e tiranizado por todos os jornais em que escreveu; Girardin, Turgan e Dalloz foram carrascos para o nosso pobre velho, que choramos [...]. Um homem de gênio, um poeta que não tem rendas e que não é de nenhum partido dado, é forçado, para viver, a escrever jornais; ora, aí está o que lhe aconteceu. Na minha opinião está aí o sentido no qual você deve fazer seu estudo".

Essa citação de Bourdieu é importante por dois motivos: o primeiro, por localizar os editores, mesmo que na condição de intermediários, no campo literário, ampliando, assim, a quantidade e a qualidade dos sujeitos que dele participam, o que implica a escrita de uma crítica literária e da própria história da literatura a partir de novos sujeitos, novas práticas e novos objetos, que, efetivamente sempre estiveram presentes, mas ausentes do ponto de vista das abordagens teórica, crítica e historiográfica, desses campos do conhecimento literário. O segundo motivo é que, nessa citação, ele pôs em cena um editor que será considerado por Adolfo Caminha como um exemplo, uma necessidade para o Brasil e para os autores brasileiros daquele período: Georges Charpentier.

Robert Darnton (1990, p.132-45), ao analisar a Société Typographique de Neuchâtel (STN), também classificou os editores como intermediários, mais precisamente como "os intermediários esquecidos da literatura", pois considerou o fato de que os editores não aparecem nas histórias das literaturas nacionais ou ainda em histórias mais específicas da literatura, como as história de um gênero ou de um período literário. Nas histórias das literaturas nacionais, nada sabemos sobre eles, no entanto sabemos que eles existem, mas existem, supostamente, bem distantes dos autores e dos textos. Porém, os editores são sujeitos fundamentais na literatura escrita, uma vez que ela se expressa por meio de textos impressos em livros, que, por sua vez, dependem, fundamentalmente, do sujeito editor para serem publicados.

Assim, chegamos à compreensão de Roger Chartier (1999b, p.45) a respeito dos editores. Segundo ele, para considerar que os editores tenham de fato relevância na história da literatura é preciso partir do seguinte princípio: "Para 'erigir-se como autor', escrever não é suficiente; é preciso mais, fazer circular as suas obras entre o público, por meio da impressão", sendo a impressão uma atividade que não pertence historicamente ao autor, mas ao editor e aos operários ligados à atividade da impressão de livros e impressos, daí decorre a sua importância.

Roger Chartier é claro ao afirmar a respeito do papel dos editores na cultura escrita e na distinção do trabalho desses e dos autores: "Os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos, e, hoje, informatizados" (ibidem, p.17). Assim, a figura do editor se mostra importante para o nosso estudo, pois na larga série de mediadores ele é um dos que mais ativamente interfere no texto, sobretudo porque lhe dá um formato que recebemos e reconhecemos como um objeto de importante valor cultural: o livro. A esse respeito afirmaram Cavallo & Chartier (1998, v.1, p.9):

> Contra a representação, elaborada pela própria literatura e retomada pela mais quantitativa das histórias do livro, segundo a qual o texto existe em si mesmo, separado de qualquer materialidade, devemos lembrar que não existe texto fora do suporte que permite sua leitura (ou da escuta), fora da circunstância na qual é lido (ou ouvido). *Os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados – manejados de diferentes formas por leitores de carne e osso cujas maneiras de ler variam de acordo com as épocas, os lugares, os ambientes.* (grifo nosso)

A análise do campo literário a partir de intermediações entre os sujeitos que dele fazem parte não é uma necessidade somente dos dias atuais, quando mais e mais as fronteiras entre um fazer e outro estão ficando borradas. Esse caminho pareceu-nos uma necessidade para a renovação dos estudos literários. A esse respeito afirmou o já citado Darnton (1990, p.132): "O historiador de hoje precisa trabalhar com uma concepção mais ampla de literatura, que leve em conta os homens e as mulheres em todas as atividades que tenham contato com as palavras". E a propósito das operações a serem realizadas pelo historiador da literatura que tenha como objetivo um novo olhar e uma nova escrita, acrescentou Darnton:

> O contato popular com a palavra inclui as mães que cantam versinhos, crianças que recitam versos de pular corda, adolescentes que contam piadas sujas e negros que trocam insultos rituais ("xingar aos pais"). Os historiadores podem preferir deixar essas pessoas para os antropólogos. Mas, mesmo que restrinjam a literatura à comunicação por meio da palavra impressa, eles poderiam ampliar a sua concepção, de modo a incluir algumas figuras pouco familiares – trapeiros, fabricantes de papel, tipógrafos, carroceiros, livreiros, e até leitores. A literatura livresca faz parte de um sistema que produz e distribui livros. Mas a maioria das pessoas que fizeram funcionar esse sistema desapareceu da história literária. Os grandes homens expeliram os homens médios, os intermediários. Vista da perspectiva dos transmissores da obra, a história literária poderia surgir a uma nova luz. (ibidem)

Para Darnton, a história da literatura, seja como forma de organização do conhecimento literário ou como disciplina, não pode ser dissociada das práticas de leitura, fato já apontado pela Estética da recepção e as teses propostas por Hans Robert Jauss. Ao final do seu capítulo sobre os editores, afirmou Darnton:

> Para os franceses do século XVIII, a literatura – ou a República das Letras, como diriam eles – certamente incluía Voltaire e Rousseau. Mas também incluía Pidansant de Mairobert, Moufle d'Angerville e uma legião de outros escritores que desapareceram da história literária. Suas obras se alinhavam nas estantes setecentistas ao lado de *Candide* e *O contrato social*. Uma lista de sucessos editoriais do Antigo Regime teria de incluir *O ano 2440*, *Teresa, a filósofa* e inúmeros outros "maus livros". Até que ponto eram ruins? São de leitura muito agradável hoje em dia. E, mais importante, ele abrem a possibilidade de reler a história literária. E, se forem estudados em ligação com o sistema de produção e difusão da palavra impressa, poderão nos levar a repensar nossa idéia sobre a própria literatura. (ibidem)

Analisando a história da literatura a partir das práticas de leitura, Darnton chega a um conceito bastante caro para os estudos literários: o conceito de cânone e o seu processo de formação, que se apresenta também ao longo dos textos críticos de Adolfo Caminha, pois uma das operações que ele realiza em suas *Cartas literárias* é estabelecer um cânone pessoal e particular no qual estão inclusos nomes de autores e títulos de obras praticamente desconhecidos do grande público de hoje, ou quando muito são conhecidos por estudiosos e historiadores literários especializados em determinados períodos ou temas de nossa história literária. A respeito dos nomes e das obras presentes nas histórias das literaturas nacionais afirmou Darnton:

> Os grandes livros fazem parte de um conjunto canônico de clássicos selecionados retrospectivamente, ao longo dos anos, pelos profissionais que se encarregaram da literatura – isto é, pelos críticos e professores universitários cujos sucessores agora desconstroe-na. Esse tipo de literatura talvez nunca tenha sequer existido fora da imaginação dos profissionais e seus estudantes. (ibidem)

Em entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke (2000, p.256), Darnton foi ainda mais claro na sua conceituação a respeito dos editores e do trabalho desses, pelo menos no que diz respeito aos editores ligados à publicação da *Enciclopédia* e à já citada STN:

> E se pensarmos nos editores, devemos lembrar que editar é um negócio e que é errado supor que os editores publicavam livros em nome da verdade e da beleza. Alguns editores, é claro, tinham valores, acreditavam na verdade e na beleza, e eram pessoas eminentes. Mas tinham que fazer seu negócio dar lucro, ao contrário podiam se arruinar. E no século XVIII, em caso de falência, perdia-se tudo: a casa, todos os bens e até a liberdade, já que havia prisão por dívida. Era um tipo de capitalismo muito bruto e cruel.

Certamente, trata-se, no caso dos editores citados por Darnton, de um exemplo específico, no entanto a impressão e a edição de livros não deixaram de ser um negócio, tanto para os editores como para os autores, pois, se Darnton conceituou como intermediários aqueles sujeitos, ele foi também categórico quanto ao seu conceito de autor, no modo que aqui o entendemos e, assim, voltamos ao que o mesmo Darnton chamou de *hack-writer*. Tratando a propósito do que chamou de "um mito do Iluminismo", isto é, do suposto desinteresse

dos *philosophes* pelo ganho financeiro, além dos ganhos intelectuais e da difusão das Luzes, o que nos faz pensar que Voltaire, Diderot, D'Alambert e Rousseau vivessem unicamente do alimento do espírito, afirmou Darnton:

> Todavia, os intelectuais têm que comer, e, às vezes, os iluministas tinham família para sustentar. Não quero denegrir esse empenho genuinamente idealista, pois o Iluminismo é a época em que esse animal que chamamos de intelectual surgiu. O intelectual como tipo engajado, comprometido com uma causa. O que acontece, então, se não tiverem como pagar as contas? Nem todos os *philosophes* seguiam o antigo preceito que lhes recomendava o celibato. Quando eram aristocratas, não havia problema porque tinham uma renda garantida: mas Rousseau, por exemplo, era filho de um relojoeiro, e Diderot, de um cuteleiro. Não deviam ter se casado, mas o fizeram. Se havia, pois, família a sustentar, intelectuais como eles tinham que ganhar dinheiro e, para isso, se dispunham a escrever qualquer coisa. Um dos assuntos que me fascina é o do *hack-writer*, o indivíduo que é forçado a escrever para sobreviver. O que estou querendo dizer é que, ao lado de idealismo, havia uma realidade social e econômica na qual os escritores tinham que viver. (ibidem)

Assim, assumimos em nossa perspectiva de trabalho a figura dos editores, sabendo também que além deles outros sujeitos pertencem ao sistema e ao campo literários, bem como ao comércio de livros no Brasil, que, se não aparecem nas histórias da literatura brasileira, aparecem em textos de crítica, como nos textos de Adolfo Caminha, ou estão presentes de algum modo no aspecto físico dos livros, isto é, na sua materialidade, sendo eles capistas, tipógrafos, diagramadores etc.

Já aqui adiantamos uma prova da relação de Adolfo Caminha com esses sujeitos, práticas e objetos considerados intermediários do campo literário, pois no jornal *O Diário*, publicado por ele e Raimundo d'Oliveira e Silva, no ano de 1892, em Fortaleza, encontramos a seguinte notícia: "Dos Estados Unidos do Norte recebemos *El Avisador Typographico* impresso e publicado pela companhia Kellar Smithes y Jordan, de Philadelphia, contendo muitas informações sobre a arte typographica, typos novos, prelos, etc.".[1] Essa informação dá-nos a ideia de que Adolfo Caminha tinha conhecimento a respeito das condições técnicas de produção do livro e de impressos em geral, portanto ele era conhecedor das condições de produção dos impressos no final do século XIX no Brasil.

1 Cf. *O Diário*, ano I, n.59, Fortaleza, 4 de agosto de 1892, p.2.

Como afirmamos, na lista das intermediações entre autores e leitores há muito mais sujeitos do que imaginamos. Seguimos, então, com exemplos de intermediações que marcaram a obra de Adolfo Caminha.

As intermediações

Cada época teve os seus sujeitos intermediários, cada época produziu práticas de intermediação entre o autor e o leitor, operando, fundamentalmente, no texto, ao passá-lo do original para o manuscrito ou para o livro impresso que chegaria às mãos dos leitores. No entanto, os autores, muito mais do que possamos supor, sempre estiveram a par das práticas intermediárias de edição de seus escritos. Na Idade Média, por exemplo, Patrícia Michon (2001, p.27-8), analisando uma edição manuscrita de Eustache Deschamps, afirmou a respeito do trabalho dos copistas e de sua relação com a edição *princeps*:

> *Aussi chaque nouvelle copie s'apparente-t-elle à une nouvelle édition de l'œuvre, revue et corrigée, abrégée ou augmentée, selon les opportunités. Et le texte rédigé par l'auteur, l' «édition princeps» en quelque sorte, sombre alors plus ou moins dans l'oubli, nul copiste ne se souciait de le rechercher, ni même de le mentionner. Dès lors, ne rêvetant aucune importance particulière aux yeux du public et des gens de lettres, ce manuscrit originel n'a bénéficié d'aucune protection au fil du temps. Il a pu disparaître à un moment indéterminé, être mutilé, jeté, brûlé, sans que son sort attire l'attention de quiconque. Il n'est devenu qu'un exemplaire parmi tant d'autres. Et même s'il a survécu jusqu'à nos jours, il nous est seulement loisible de constater qu'il est l'une des plus anciennes copies de l'œuvre.*[2]

Segundo Patricia Michon, essa situação descrita acima só veio a se modificar a partir do século XIV, ou seja, só a partir de então os autores buscaram maneiras de garantir o futuro de suas obras:

---

2 "Também cada nova cópia se aparenta a uma nova edição da obra, revista e corrigida, encurtada e aumentada, segundo as oportunidades. E o texto redigido pelo autor, a 'edição *princeps*', em tal sorte, permanece mais ou menos no esquecimento, nenhum copista se lembrava de mencioná-la. Neste momento, ela não tinha nenhuma importância particular aos olhos do público e dos letrados, este manuscrito original não foi beneficiado por nenhuma proteção ao longo do tempo. Ele podia desaparecer em um momento indeterminado, ser mutilado, jogado, queimado, sem que seu destino chamasse a atenção de quem quer que fosse. Ele se tornou somente um exemplar entre tantos outros. E mesmo se ele sobreviveu até os nossos dias, nos é permitido constatar que ele é somente uma das antigas cópias da obra" (Tradução nossa).

> *En fait, c'est seulement à partir du XIV^e^ siècle que nous constatons de réelles préocupations chez certains auteurs quant au devenir de leur production littéraire. Il n'est pas exclu, assurément, que d'autres, avant eux, aient efféctué ces mêmes demarches, tant matérielles qu'intelectuelles, mais nous n'en retrouvons aucune trace.* (ibidem).[3]

Muitas vezes, esses sujeitos se fazem presentes por meio de uma linguagem do mundo do livro, que também tem os seus códigos. Um exemplo são as expressões "Nota do editor", "Nota do organizador" e "Nota do tradutor", pois elas não contêm somente informações ou explicações destinadas ao leitor, mas são verdadeiras falas desses sujeitos que se ligam diretamente aos leitores e conformam, ou ao menos tentam conformar, uma orientação de leitura que pode ou não ser seguida. Portanto, os sujeitos que supostamente estariam do lado de fora do texto, de algum modo, se tornam presentes nele, mesmo que essa presença se faça pelas margens, espaço que nos leva a colocá-los numa dimensão desprestigiada em relação ao texto, afinal suas falas supostamente só constituiriam notas, mas é preciso percebê-las como um texto sobre o texto.

Vale, porém, lembrar também que esses sujeitos interferem diretamente na compreensão dos textos e chegam mesmo a interferir na sua constituição, afinal, entre os papéis a serem desempenhados, ao editor cabe o de discutir formas mais viáveis de escrita tendo em vista que se deseja alcançar um público específico, bastando como exemplo as "adaptações" na passagem de um suporte ao outro, o que significa também mudar de gênero, de linguagem, de discurso. Mas não são somente os editores os intermediários que atuam nas obras. Vejamos outros exemplos.

Os herdeiros

Além dos editores, os herdeiros também podem ser arrolados como sujeitos pertencentes ao mundo do livro e assim interferir diretamente nos textos e até de decidir preservá-los ou não, mesmo contra a vontade do autor como o foi, por exemplo, o caso da obra de Franz Kafka. A respeito da atuação dos

---

3 "Efetivamente, é somente a partir do século XIV que nós constatamos reais preocupações de certos autores quanto ao futuro de sua produção literária. O que não exclui, seguramente, que outros, antes deles, tenham efetuado estas mesmas atitudes, tanto materiais quanto intelectuais, mas nós não encontramos nenhum traço delas" (Tradução nossa).

herdeiros na permanência das obras e na constituição dos textos afirmou Annie Prassoloff (1994, p.58-9):

> *Des œuvres terminées ou «toilettées» par des héretiers , on oublie vite qu'elles sont des montages (*Le Requiem *de Mozart,* Les Paysans *de Balzac, ou* Bouvard et Pécuchet*) pour prêter à leurs créateurs principaux des intentions ultimes et solennelles qui devraient revenir, en bonne justice distrubutive, à Sussmayr, Caroline Commanville, Madame Balzac. De tels ajustement donnent peut-être l'occasion de réflechir sur la part d'intervention externe qui entame la religion de l'auteur, par des héretiers, mais aussi, du vivant de l'auter, de l'editeur, du directeur de collection, qui fréquemment, donnent au moins au livre le baptême d'un titre de leur cru, comme l'a montré Jean-Yves Mollier pour Tocqueville ou Renan.*[4]

Tratando da organização das cartas de Émile Zola, afirmou José-Luiz Diaz (2007, p.131):

> Mas é também o caso de numerosas cartas do século XIX, século de ouro da correspondência e ainda mais da valorização dos autógrafos. Exemplo-tipo, a correspondência de juventude de Zola, cujos manuscritos (roubados!) não puderam ser utilizados por seus recentes editores. Ei-los pois obrigados a retomar, sem outro recurso, a edição Fasquelle, feita pelos bons cuidados de Madame Alexandrine Zola – a com a sua supervisão. E é famosa a costumeira pudicícia das viúvas... Como muito rapidamente se evidencia a quem tem o hábito desses objetos naturalmente impuros que são as correspondências, o texto de cartas apaixonantes é visivelmente expurgado de tudo o que fazia a sua roupagem propriamente epistolar e também provavelmente das revelações mais ou menos comprometedoras para os familiares – a família Zola, mas também a família Cézanne (o correspondente privilegiado).

No caso específico de Adolfo Caminha há um relato que nos leva ao encontro da atuação de seus herdeiros na condução de sua obra e que diz respeito a um livro de contos intitulado de *Pequenos contos*. A fonte dessa informação está em

4 "Das obras terminadas ou 'retocadas' pelos herdeiros, nos esquecemos rápido que elas são montagens (Le Réquiem de Mozart, Les Paysans de Balzac ou Bouvard et Pécuchet) para emprestar a seus criadores principais as intenções últimas e solenes que deveriam retornar, em boa justiça distributiva, à Sussmayr, Caroline Commanville, Madame Balzac. Tais ajustamentos dão talvez a ocasião de refletir sobre a parte da intervenção externa que ataca a religião do autor, pelo herdeiros, mas também, o tempo de vida do autor, do editor, do diretor de coleção, que frequentemente, dão ao livro o batismo de um título de seu gosto como o mostrou Jean-Yves Mollier no caso de Tocqueville ou Renan" (Tradução nossa).

Sabóia Ribeiro (1968, p.86), Brito Broca e Sânzio de Azevedo. Sabóia Ribeiro tratando de um livro de Caminha, que para ele não chegou nem mesmo a ser escrito, afirmou:

> *Pequenos Contos* foi encontrado; nós mesmos folheamos o volume datilografado, que a filha do escritor conservava para sua publicação em livro, em 1942. Ao todo, quinze contos. Isto foi no escritório de meu saudoso amigo Leão de Vasconcelos, com vistas à publicação de um dêles na *Vida Literária*, que realmente lhe estampou o conto *Estados d'alma* num dos seus números. Posteriormente, os *Pequenos Contos* estiveram nas mãos de Brito Broca, que sôbre eles escreveu um estudinho que está em *Horas de Leitura*, 1957, livro, aliás, composto de artigos publicados na imprensa, anteriormente. Ali, Brito Broca confessou ter recebido os contos de Maurício Caminha de Lacerda, neto do escritor. Tive, aliás, informação, aí por 1963, 1964, de Maurício, que todo o *Pequenos Contos* se achava, para edição, na Editôra José Olímpio, mas pude apurar o absoluto equívoco dessa informação. E é pena.

Vemos por essa citação que os *Pequenos contos*, de Adolfo Caminha, hoje desconhecidos como tal, sofreram a ação dos seus herdeiros, que infelizmente não alcançaram meios efetivos de publicá-los. Vemos que na citação, Sabóia Ribeiro chegou a falar em um volume datilografado, ou seja, um volume organizado para a publicação. Além da perda dos contos, em tese, perdeu-se também alguma introdução que o autor houvesse feito ou algum prefácio, perdendo-se, portanto, algumas informações que seriam importantes para a compreensão de pelo menos uma parte do conjunto da obra de Adolfo Caminha, ou seja, os seus contos que por muitos anos ficaram dispersos em publicações de revistas brasileiras especializadas.

Citado que fora por Sabóia Ribeiro, além de nos informar a respeito dos ditos contos, Brito Broca deu uma outra informação que consideramos relevante: a de que em um dos contos, intitulado de "Vencido", que não figura, infelizmente, na edição de *Contos* organizada por Sânzio de Azevedo com os contos que conseguiu recolher, tem entre as suas personagens um editor. Antes de tratar deste assunto, vejamos o que nos diz Brito Broca (1957b, p.226):

> Hoje, graças à gentileza do meu amigo e confrade Maurício Caminha de Lacerda, neto do romancista cearense, venho de ler uma dezena de contos inéditos dêste último. Todos os estudiosos de história literária bem sabem do interêsse com que nos debruçamos sôbre inéditos de escritores cuja posição histórica já está mais ou menos definida. A possibilidade de uma revisão crítica, de uma mudança de pers-

pectiva, é sempre algo de fascinante. E foi com a volúpia da pesquisa, o anseio da descoberta que percorri as páginas dactilografadas dêsses contos, alguns dos quais já divulgados em revistas há muito tempo, sem se tornarem por isso menos ignorados.

Vemos por essa citação de Broca o quanto a publicação dos contos seria importante para o estudo do conjunto da obra de Adolfo Caminha e para a sua compreensão como autor. Destacamos também dessa citação o fato de Broca falar em uma dezena de contos e Sabóia Ribeiro falar em quinze contos, o que pode nos fazer considerar que alguns ter-se-iam perdido, talvez na busca de seus herdeiros em fazê-los publicar, pois o mesmo Sabóia Ribeiro informou que o volume com os quinze contos que manuseara não estava na Editora José Olympio para um possível publicação.

Sânzio de Azevedo (2002, p.10-11) foi ainda mais claro ao tratar do assunto e ao referir-se à atuação dos herdeiros de Adolfo Caminha no caso que envolve os *Pequenos contos*:

Quanto ao conto, continuou a cultivá-lo, estampando algumas narrativas na imprensa de Fortaleza e do Rio de Janeiro, chegando mesmo a organizar os originais de um livro que deveria intitular-se *Pequenos contos*.

Gastão Penalva, em nota a um trabalho sobre o escritor cearense, arrola quinze contos (alguns com dedicatória), ao dizer: "*Os Pequenos contos* teriam os seguintes títulos: *Velho testamento*, a Ferreira de Araújo; *A Mão de mármore*, a Artur Azevedo; *Pesadelo*, a Luís Rosa; *Minotauro*; *O exilado*, a J. M. Brígido; *Flor do vício*, *A última lição*, *Estados d'alma*, *No convento*, *O beijo*, *Elas*, *O grumete*, a Jovino Aires; *Joaninha*, *Amor de fidalgo* e *Vencido*."

Brito Broca, que teve nas mãos "uma dezena de contos inéditos" de Caminha, graças ao único neto do escritor, Maurício Caminha [de] Lacerda, revela que percorreu "as páginas dactilografadas desses contos, alguns dos quais já divulgados em revistas há muito tempo', mas confessa: 'embora a leitura não me decepcionasse, não consegui descobrir qualquer novidade de monta para a exegese do ficcionista". E lamenta, com razão, não encontrar 'as datas dos contos, indicações que [...], permitindo situá-los cronologicamente na obra de Caminha, poderiam esclarecer o desenvolvimento da mesma.

[...]

Sim, porque ao leitor que porventura esteja perguntando onde fora parar os originais que estiveram nas mãos de Brito Broca, responderemos que o jornalista e contista Maurício Caminha de Lacerda que, ao que tudo indica, pretendia fazer editar os contos do avô, morreu sem concretizar esse sonho, e o mais lamentável é

> que nada parece ter feito para que outrem o fizesse: Daniel Caminha (primo, em segundo grau, de Adolfo Caminha) e seu sobrinho, o escritor Edmílson Caminha, buscaram, inúmeras vezes, obter com o parente cópias, mas, apesar do desejo expresso em carta a Edmílson, isto nunca foi possível, por motivos que ignoramos.[5]

Também nessa citação de Sânzio de Azevedo, o vemos falar em quinze contos, em vez de dez somente, chegando mesmo, com base em estudo de Gastão Penalva, a citar-lhes os respectivos títulos. Os motivos para que os *Pequenos contos* não fossem publicados são, como podemos constatar nas diversas citações, desconhecidos; no entanto, é clara a interferência dos herdeiros de Caminha.

Um conto perdido chamado "Vencido" ou um fantasma literário ou uma fonte fantasma

Antes de passarmos a tratar de outras figuras, que podem com suas ações interferir na condução de uma obra, na edição de livros e na produção do próprio texto, vejamos o que disse Brito Broca (1957b, p.227-8) a respeito do conto "Vencido" e da sua personagem que seria um editor:

> Difícil seria colocar sob o bafejo de qualquer tendência alguns contos, que não passariam de simples esboços para posterior desenvolvimento. É o que aconteceu com "O Grumete", quadro da vida de bordo em ligeiros traços, e com o "Vencido", que mais se assemelha a um fragmento autobiográfico. *Adolfo Caminha nutria um ressentimento profundo contra os editôres e nas Cartas Literárias (como na correspondência com Fran Paxeco, em trechos revelados por Maurício Caminha de Lacerda numa entrevista ao 'Jornal de Letras') atacou-os rudemente. Pretenderia, talvez, pintar num conto ou fazer viver num romance essa figura para êle odiosa.*

5 Acréscimo nosso. Vale destacar nesta nota que Azevedo reuniu nesse volume onze contos, a saber: "Velho Testamento", "A mão de mármore", "Minotauro", "O exilado", "A última lição", "Estados d'alma", "Pesadelo", "No convento", "Elas...", "Joaninha" e "Amor de fidalgo". Em um apêndice desse mesmo volume, Azevedo reuniu ainda duas versões daquele conto intitulado "Minotauro", versões essas encontradas pelo pesquisar Walter Toop na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, a primeira versão publicada em *O Album* e datada de julho de 1893, a segunda datada de 27 de janeiro de 1894 e publicada no jornal *Gazeta de Notícias*. Em pesquisa que empreendemos também na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro encontramos um conto de Adolfo Caminha publicado também na *Gazeta de Notícias*, daquele Estado, datado de 25 de janeiro de 1894, cujo título é *Pagina esquecida*, dedicado a Ferreira de Araújo, que no volume intitulado *Contos* e organizado por Azevedo consta com o título de *No convento*.

> *É o que imaginamos após a leitura do "Vencido", em que aparece um editor declarando ao pobre literato na miséria, que lhe oferece o livro por qualquer preço, a decisão inabalável de não editar mais literatura*. Essa página não chega, porém, à configuração de um conto, motivo porque, como já dissemos, julgamos tratar-se antes de ligeira impressão autobiográfica, base, talvez, para uma narrativa mais ampla. *E lembremos, de passagem, que o editor é um tipo ainda inédito em nossa novelística, e mesmo muito pouco explorado no ficcionismo de outras literaturas. Recordo-me apenas tê-lo encontrado num dos romances de Thomas Wolfe*.

Vemos, portanto, que trazer à tona a presente discussão não nos desviou da problematização e análise das figuras aqui implicadas, ou seja, o autor e os editores. Infelizmente, "Vencido" não se encontra na edição dos contos de Adolfo Caminha, organizada por Sânzio de Azevedo. Para um conto que haveria de se perder, talvez não houvesse título mais bem escolhido. Seria o caso de dizer que o título selou o seu destino de fonte fantasma. No entanto, podemos com essa citação de Brito Broca constatar também o quanto a figura dos editores mobilizava a atenção de Adolfo Caminha.

Infelizmente, a ausência desse conto nos impede de maiores discussões a respeito, mas os relatos feitos pelo autor de *Horas de leitura* nos parecem importantes, juntamente com os outros relatos feitos por Ribeiro e Azevedo. Não podemos afirmar com certeza, mas talvez Broca também esteja certo em mostrar que Adolfo Caminha estava prestes a trabalhar um outro elemento inovador na literatura brasileira: a inserção do editor como personagem de ficção, o que ligaria de modo ainda mais efetivo a crítica de Adolfo Caminha à sua ficção, estabelecendo desse modo outras relações-possíveis, uma vez que na sua atuação como crítico literário ele já se ocupara dos editores. O que reforça a sua atuação como polígrafo e o modo como conceituamos esse sujeito múltiplo.

Assim, podemos afirmar que o ensaio dessa ligação já estivesse mesmo sendo feito no texto "Editores", de *Cartas literárias*, pois nele são variados os recursos ficcionais usados pelo escritor cearense no trabalho de composição da figura do editor, como o senhor F ou mesmo do editor Garnier. Devemos lembrar também que Adolfo Caminha criou as personagens do editor minotauro e do editor sanguessuga como que constituindo um retrato da personagem que ele poderia utilizar em um trabalho de ficção.

Mesmo que o conto citado não tenha sido encontrado e publicado, as citações feitas aqui dão-nos a ideia de que Adolfo Caminha vinha observando a figura do editor e procurando com ele compor uma narrativa na qual, certa-

mente, estaria em discussão a relação dos editores com os autores. Ainda que seja uma fonte fantasma, uma vez que dele temos apenas os comentários aqui citados, podemos afirmar que se trata de um esgarçamento no tecido da obra, o que demonstra que a ideia de conjunto é também formada por "ausências" perceptíveis com as quais temos que lidar. O conjunto da obra é feito, portanto, de fissuras, faltas, ausências etc.

Os (des)organizadores de edições e os (des)caminhos do texto de Caminha

Além dos editores e dos herdeiros, é possível também arrolar os organizadores de edições como aqueles sujeitos que podem interferir na materialidade do livro e do texto. O romance *A normalista* parece ter sido um dos mais mutilados em suas edições ao longo de sua história. Sabóia Ribeiro (1967, p.89) já se referira a esse fato, chamando *A normalista* de "Um romance assassinado".

Para dar exemplo dessa atuação, usamos a quinta edição do romance em causa, que traz notas e introdução de M. Cavalcanti Proença. De fato, não podemos dizer que a organização é de Proença, mas, além de inúmeras outras alterações, a maior delas encontramos nos quarto e quinto capítulos, que foram fundidos em um só, resultando em uma diminuição no número total de capítulos, de 15, na edição *princeps*, para 14. Na edição conforme o texto original, o quarto capítulo é composto de 192 parágrafos ou recuos, como preferimos nomear. Já o mesmo capítulo da quinta edição é formado de 329 parágrafos ou recuos. Além da fusão de capítulos, o organizador suprimiu linhas, acrescentou palavras e trechos a fim de dar sentido a (con)fusão que fizera. Vejamos então o texto na versão original e o texto mutilado e (con)fundido:

> João da Mata parou à beira da calçada afagando a pêra com os dedos magros e compridos, nervoso. Quem morreria?, pensava. E, assim que o préstito passou, foi andando devagar, cabeça baixa, equilibrando-se.
>
> No outro lado da rua, o Romão, o negro Romão que fazia a limpeza da cidade, passava muito bêbado fazendo curvas, de calças arregaçadas até os joelhos, peito à mostra, com um desprezo quase sublime por tudo e por todos, gritando numa voz forte e aguardentada. – *Arre corno!...* – Um garoto atirou-lhe uma pedra.
>
> Mas o negro, pendido pra frente, ziguezagueando, tropeçando, encostando-se às paredes, torto, baixo, o cabelo carapinha sujo de poeira, pardacento, repetia instintivamente, alto e bom som, o estribilho que todo o Ceará estava acostumado

a ouvi-lhe – *Arre corno!* – e que repercutia como uma verdade na tristeza calma da rua. [FIM DO CAPÍTULO IV]

[INICIO DO CAPÍTULO V]
Um tédio invencível, um desânimo infinito, foi-se apoderando de Maria do Carmo a ponto de lhe alterar os hábitos e as feições. Começou a emagrecer, a definhar, enfadando-se por dá cá aquela palha, maldizendo-se. Tudo a contrariava agora, tinha momentos de completo abandono de si mesma, o mais leve transtorno nos seus planos fazia-lhe vontade de chorar, de recolher-se ao seu quarto e desabafar consigo mesma, sem que ninguém visse, num choro silencioso. Estava-se tornando insociável como uma freira, tímida e nervosa como uma histérica. Ia à Escola para não contrariar os padrinhos, para evitar desconfianças, mas o seu desejo, o seu único desejo era viver só, numa espécie de deserto, longe de todo ruído, longe daquela gente e daquela casa, num lugar onde ela pudesse ver o Zuza todos os dias e dizer-lhe tudo que quisesse, tudo que lhe viesse à cabeça. O ruído que se levantou em torno de seu nome incomodava-a horrivelmente, como o zumbir de uma vespa enorme que a perseguisse constantemente. – Que inferno! Todo o mundo metia-se com a sua vida, como se fosse uma grande cousa ela casar com o Zuza! Era melhor que fossem plantar batatas e não estivessem encafifando-a. Havia de casar-se com o Zuza, porque queria, não era da conta de ninguém, seu coração era livre como as andorinhas. Oh!...

Mas menina, quem diz o contrário?, perguntava a Campelinho. Eu sempre te aconselhei que o melhor partido era aceitar o amor do estudante. (Caminha, 1998, p.58-9)

Vejamos a versão da quinta edição:

João da Mata parou à beira da calçada afagando a pêra com os dedos magros e compridos, nervoso. – Quem morreria? Pensava. – E, assim que o préstito passou, foi andando devagar, cabeça baixa, equilibrando-se.

Maria do Carmo aborrecia-se com o que diziam dela com o Zuza! Era melhor que fossem plantar batatas e não estivessem encafifando-a. Havia de casar com o Zuza, porque queria, não era da conta de ninguém, seu coração era livre como as andorinhas. Oh. (Caminha, s. d. (a), p.45)

Vemos pelos trechos citados que ocorreu a supressão de dois longos parágrafos na passagem do quarto para o quinto capítulos. O motivo para tal não o sabemos. Até o momento tudo o que dissermos são meras hipóteses, uma vez que poucos se ocuparam desse fato na história da recepção do romance e das suas edições. Suprimiu-se dessa passagem do romance o comportamento

irreverente da personagem Romão, de seu palavreado talvez considerado como de baixo nível pelos (ou para os) leitores da época. O que sabemos é que a supressão foi feita e alterou formalmente o texto. Não pretendemos com esse exemplo afirmar que a atuação dos intermediários é sempre negativa. Sabemos que a ação de muitos concorreu para estabelecer textos, para tirar obras do esquecimento. Diante do que constatamos, parece-nos válido perguntar: a quem pertence esse texto modificado? Vale destacar também que essa edição faz parte de uma coleção chamada "COLEÇÃO PRESTÍGIO", formada por "Clássicos da literatura portuguesa – romance, poesia, teatro", como podemos ler nas páginas pós-textuais.

Esse fato, a nosso ver, mostra a importância da constituição e do estudo de arquivos de autores, pois eles podem contribuir para o estudo prático de categorias importantes para os estudos literários e suas áreas específicas como a história da literatura, que não leva em conta a atuação desses sujeitos, porém eles são mais e mais necessários para uma ressignificação da história da literatura como afirmou Darnton (1990, p.132): "O historiador de hoje precisa trabalhar com uma concepção mais ampla de literatura, que leve em conta os homens e as mulheres em todas as atividades que tenham contato com as palavras". E tratando desses homens e mulheres, Darnton foi ainda mais afirmativo:

> O contato popular com a palavra inclui as mães que cantam versinhos, crianças que recitam versos de pular corda, adolescentes que contam piadas sujas e negros que trocam insultos rituais ("xingar aos pais"). Os historiadores podem preferir deixar essas pessoas para os antropólogos. Mas, mesmo que restrinjam a literatura à comunicação por meio da palavra impressa, eles poderiam ampliar a sua concepção, de modo a incluir algumas figuras pouco familiares – trapeiros, fabricantes de papel, tipógrafos, carroceiros, livreiros, e até leitores. A literatura livresca faz parte de um sistema que produz e distribui livros. Mas a maioria das pessoas que fizeram funcionar esse sistema desapareceu da história literária. Os grandes homens expeliram os homens médios, os intermediários. Vista da perspectiva dos transmissores da obra, a história literária poderia surgir a uma nova luz. (ibidem, p.132)

Mesmo que tenhamos um texto estabelecido, essas edições podem ser consideradas como um testemunho dos (des)caminhos que as obras seguiram, são as marcas de uma história do processo de produção do qual o livro faz parte, o que implica ações sobre o texto, ações essas que nem sempre são dominadas

pelos autores. Trazer à cena esses sujeitos e suas práticas não nos parece um ato que esteja fora do interesse dos estudos literários; afinal, o que se discute aqui, em essência, é o modo como o texto, e não somente o seu suporte material, é recebido pelos leitores. O que faz que nos perguntemos, por exemplo, a respeito das edições de *A normalista*, pelo menos nas edições seguintes a primeira e até os anos 1960, como indicou Sânzio de Azevedo, de quem seria, de fato, o texto lido: o de Adolfo Caminha, cujo nome, apesar das interferências, encabeçava o livro, ou dos organizadores da edição? Se os estudos literários se resumirem tão somente ao estudo do texto pelo texto, desprezando os demais aspectos da obra, como então resolver essas questões que propusemos?

Desse modo, o estudioso do texto que levasse em consideração tão somente o texto, estaria estudando o texto de quem: de Adolfo Caminha? ou dos organizadores? Se o texto é marcado por essas supressões, a lógica nos leva a afirmar, então, que o estudo intrínseco estaria estudando o texto de um sujeito que pouco figura nos estudos literários, nas histórias da literatura, ou seja, sem dar-se conta desse fato o objetivo final do estudo intrínseco estaria sofrendo um engano proposto pela sua própria natureza, pois estava dedicando-se a estudar o texto a partir da intervenção de um intermediário e não do seu autor, o que, de um certo modo, mas talvez sem dar-se conta do fato em si, antecipasse questões que hoje nos preocupam.

Os tradutores e as traições do texto

A normalista não foi o único romance de Adolfo Caminha marcado pelas atuações de outros sujeitos que não somente o seu autor. No caso do romance *Bom-Crioulo*, sobretudo no caso de suas traduções, não foi diferente. Os tradutores deram-lhe outros títulos que não o original, como na edição alemã: *Tropische Nächte* [*Noites tropicais*], o que deslocou para o espaço destacadamente exótico dos trópicos a relação dos dois marinheiros, como poderia parecer também exótico aos olhos dos leitores alemães o enredo do romance envolvendo dois homens, escrito no Brasil no final do século XIX.

Já a tradução francesa recebeu o título de *Rue de la Miséricorde* [*Rua da Misericórdia*], fato esse que parece deslocar o foco do protagonista para o espaço, mas dessa vez para o espaço urbano, a nosso ver mais condizente com a trama, valorizando também dois sentimentos presentes no enredo: o amor e o ciúme extremo, afinal foi naquela rua da capital carioca onde Bom-Crioulo e Amaro

viveram o seu caso de amor, pois era lá que se localizava o pequeno quarto que Amaro alugara na pensão de Dona Carolina. Mas foi lá também que se deu o fim da trama com a morte violenta do grumete por seu amante.

Esse título da tradução, aliado aos elementos já citados, coloca em cena um espaço decadente da cidade do Rio de Janeiro, no século XIX. João do Rio (1997, p.57) ao pintar um quadro nada animador dessa artéria urbana afirmou:

> A rua da Misericórdia, ao contrário, com as suas hospedarias lôbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores bafientos, é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em redes; nela vicejou a imundice, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbucio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! tremendo atirado aos céus. Dela brotou a cidade no antigo esplendor do largo do Paço, dela decorreram, como de um corpo que sangra, os becos humildes e os coalhos de sangue, que são as praças, ribeirinhas do mar. Mas, soluço de espancado, primeiro esforço de uma porção de infelizes, ela continuou pelos séculos afora sempre lamentável, e tão angustiosa e franca e verdadeira na sua dor que os patriotas lisonjeiros e os governos, ninguém se lembrou nunca de lhe tirar das esquinas aquela muda prece, aquele grito de mendiga velha: – Misericórdia!

O espaço que o título da tradução francesa colocou em evidência, portanto, é bastante condizente com aquele do romance, mas, de fato, não traduz bem o seu título original. A tradução de língua inglesa manteve o título original, porém acrescentou-lhe o seguinte subtítulo: *The Black Man and the Cabin Boy* [*O negro e o camaroteiro*], que por sua vez desloca a atenção do leitor não somente para Amaro, o Bom-Crioulo, mas também para Aleixo, o grumete. Esse subtítulo em inglês acrescentou, diferentemente dos dois primeiros citados, o trabalho como um valor, pois Aleixo é definido por sua profissão, enquanto Amaro continua definido por sua raça. O mesmo acontece com a tradução em italiano intitulada *Il Negro* [*O negro*].

Além dos títulos e subtítulos, as traduções têm sido acrescidas de imagens que valorizam a diferença física entre os dois homens e demonstram também a tensão em seu relacionamento amoroso, pois Amaro aparece sempre como uma sombra por detrás de Aleixo, imagem essa também constante nas edições nacionais. Na edição da tradução francesa, a imagem da capa é uma fotogra-

fia feita por Pierre Fatumbi Verger. Nela destaca-se um corpo masculino de torso nu. Uma fotografia idêntica também serve de ilustração para a capa da tradução espanhola, que recebeu o título de *Buen Criollo*, que também não traduz a essência do texto, uma vez que em espanhol o vocábulo *criollo* designa o filho de espanhóis nascido na América. Em nenhuma das edições das traduções houve, por exemplo, a inserção, fosse no título, no subtítulo ou nas imagens de capa, da personagem Dona Carolina, a Carola Bunda, como que evidenciando o triângulo amoroso do romance, ou seja, Carola continua em seu papel de personagem secundária.

A respeito da mudança dos títulos desse romance de Caminha afirmou Azevedo (1999, p.117): "Aliás, mudar o título original de um livro em tradução não é prática muito recente, mas a nosso ver isso desvirtua um pouco o que seria a vontade do autor; é como se *Thérèse Raquin*, de Zola, houvesse tido, numa tradução em língua portuguesa, como título, *Galeria da Ponte Nova*...". De fato, o que acontece com essas mudanças é uma inserção do romance nos variados interesses, seja os do editor, do tradutor, bem como também o interesse do público que se quer atingir.

No mundo dos livros sempre cabe mais um

Feitas essas observações, que acreditamos serem pertinentes à problemática proposta, passamos a destacar outros sujeitos que também se integram ao mundo do livro e da sua edição, como trabalhadores ligados a ele, ou seja, como personagens, fato também que os insere no texto. Esses sujeitos igualmente estão presentes em crônicas, como as de João do Rio em *A alma encantadora das ruas* da qual nos valemos agora para dar exemplo de que sujeitos estamos falando. Na crônica "Pequenas profissões", por exemplo, lemos a respeito dos trapeiros: "os trapeiros existem desde que nós possuímos fábricas de papel e fábricas de móveis. Os primeiros apanham trapos, todos os trapos encontrados na rua, remexem o lixo, arrancam da poeira e do esterco os pedaços de pano, que serão em pouco alvo papel..." (Rio, 1997, p.92). Nesse mesmo conjunto de crônicas do dândi carioca encontramos referências aos vendedores ambulantes de livro, que ele via pejorativamente, assim como os títulos por eles vendidos:

> Os vendedores de livro são uma chusma incontável que todas as manhãs se espalha pela cidade, entra nas casas comerciais, sobe aos morros, percorre os su-

> búrbios, estaciona nos lugares de movimento. Há alguns anos, esses vendedores não passavam de meia dúzia de africanos, empapaçados preguiçosamente como o João Brandão na praça do Mercado. Hoje, há de todas as cores, de todos os feitios, desde os velhos maníacos aos rapazolas indolentes e aos propagandistas da fé. A venda não é franca senão em alguns pontos onde exibem os tabuleiros com as edições falsificadas do *Melro* de Junqueiro e da *Noite na taverna*. Os outros batem a cidade oferecendo as obras. (ibidem, p.136-7)

Como já afirmamos, não temos por objetivo escrever uma história da literatura brasileira, ou mesmo um recorte dela, mas retomá-la numa outra perspectiva parece-nos capital, afinal, no conjunto do presente estudo, há a preocupação constante de rever afirmações, problematizar pensamentos cristalizados, reler trechos de obras ficcionais, às vezes capítulos e obras inteiras, bem como obras e pensamentos críticos. Rever essas figuras intermediárias esquecidas pela história da literatura em detrimento dos grandes autores e das grandes obras é também fundamental, pois eles são exemplos claros de como o sistema e o campo literários no Brasil do período em causa era frágil ou talvez em formação, uma vez que as suas práticas estavam longe de um sistema de excelência, tanto na sua mecanização da produção quanto na profissionalização da sua distribuição.

Se não há o objetivo de escrever uma história da literatura brasileira, há, talvez implicitamente, o objetivo de reler a sua memória, o que resulta em ressignificar sujeitos e práticas. Se os aspectos apontados por Robert Darnton não fossem suficientes para justificar a perspectiva de escrita, análise e problematização do nosso objeto, valemo-nos de afirmações de outros estudiosos, como é o caso, por exemplo, de Roger Chartier (1999a, p.61-4), que, ao tratar dos editores e da relação desses com os autores e o surgimento da ideia ou da invenção dos direitos autorais, afirmou:

> Durante muito tempo, a República das letras, esta comunidade na qual os autores se associam, trocam correspondência, manuscritos e informações, não está habituada à idéia de obter uma remuneração direta em troca do escrito. É no século XVIII que as coisas mudam, mas não necessariamente por iniciativa dos autores. São os livreiros-editores que, para defender seus privilégios, seja no sistema corporativo inglês, seja no sistema estatal francês, inventam a idéia de autor-proprietário. O livreiro-editor tem interesse nisso, pois se o autor se torna proprietário, o livreiro também se torna, uma vez que o manuscrito lhe fora cedido! É este o caminho tortuoso que leva à invenção do direito do autor.

Vemos por essa citação que a relação entre os livreiros-editores e os autores está no cerne do debate a respeito dos direitos autorais. Nela, Chartier não nos possibilita somente chegar a essa conclusão, mas dá-nos o seu conceito a respeito da República das Letras, "mundo" no qual um dos assuntos mais recorrentes, sobretudo após o século XVIII nos países industrializados da Europa e nos Estados Unidos, também após a figura de Rousseau, como um dos primeiros a viver de sua pena, foi a remuneração do trabalho literário e o que ele podia significar na vida diária, particular e suas necessidades mais comezinhas.

É importante também destacar uma afirmação de Robert Darnton (1990, p.132): "Tendo se fartado de teoria, os estudiosos da literatura agora se voltam para a história", ou seja, tendo valorizado em especial os chamados elementos intrínsecos do texto em detrimento de qualquer contato desses com a sua história e com os sujeitos envolvidos no seu processo, é chegada a hora, por uma necessidade causada pela falta, muito mais do que pela moda ou emprego de um pensamento, de repor a árvore novamente com as raízes na terra, isto é, de buscar as relações que qualquer texto tem com o espaço-tempo de sua própria produção.

Roger Chartier (1999a, p.67) alerta-nos para o movimento contrário, que também surgiu no século XVIII, na tentativa de, como ele mesmo afirmou, "desmaterializar a propriedade" autoral: "Durante o século XVIII, todo um trabalho foi feito para desmaterializar essa propriedade, para fazer com que ela se exercesse não sobre um objeto no qual se encontra um texto, mas sobre o próprio texto, definido de maneira abstrata pela unidade e identidade de sentimentos que aí se exprimem, do estilo que tem, da singularidade que traduz ou transmite".

Certamente, o desenvolvimento desse processo resultou no fato de que o texto literário impresso, sendo visto como mais uma mercadoria pelos editores e desejado pelos autores como uma forma de garantir-lhes o sustento, produziu nos teóricos e críticos literários um outro modo de perceber e, evidentemente, de analisá-los, pois ao mesmo tempo em que autores nas correspondências entre seus pares evidenciam o desejo de viver unicamente da sua escrita, os críticos desconsideravam esse fato para considerar apenas o texto fora de seu suporte físico e material.

Talvez, somente após o formalismo ou o estruturalismo e suas aplicações mais radicais, pois nem o primeiro, nem o segundo, pelo menos em tese, deixou de estabelecer relações com a história, e com o surgimento dos estudos a res-

peito da leitura, muito mais do que da escrita, ou dessa associada àquela, é que ocorreu uma mudança de paradigmas que passou a analisar o texto não somente na sua textualidade, ou como diriam René Wellek e Austin Warren, na sua *literariedade*, para tratar da natureza específica do texto literário, mas também na materialidade do seu suporte que é como ele chega às nossas mãos e passa a sofrer vários tipos de interferências, como anotações, citações, reinterpretações etc. Uma vez que esses sujeitos intermediários foram expostos, vejamos como um deles – os editores – estão presentes na obra de Adolfo Caminha.

O Minotauro na mitologia do mundo dos livros

Nesse processo de escrita levamos em consideração os aspectos e os elementos extrínsecos e intrínsecos, recorrendo à análise de ordens diversas como numa concepção dialética do fato que transita entre a diacronia e a sincronia, entre a diegese e a hermenêutica. Assim, não podemos desconsiderar o fato de que Adolfo Caminha tenha usado, por exemplo, o mito do Minotauro para referir-se aos editores. Procuramos em nossa escrita analisar todos os elementos que se relacionam com esse mito. Desse modo, uma breve análise do mito em causa pode nos ajudar a entender o seu uso no texto em questão, valendo, portanto, trazer à cena e à recordação a história do filho de Pasífae, mulher do rei Minos, com o seu touro, que fora presente do deus Posêidon:

> Para provar aos cretenses que gozava do favor dos deuses, Minos pede a Posêidon um sinal. O deus aceita, sob a condição de que o touro que ele fará surgir do mar lhe seja oferecido em sacrifício. Mas o animal é tão belo que Minos decide não sacrificá-lo. Furioso, Posêidon resolve vingar-se, inspirando à rainha Pasífae um louco amor pelo touro branco. Morrendo de vontade de unir-se ao animal, a rainha pede ajuda ao engenhoso ateniense Dédalo, então refugiado na corte de Minos. O talentoso escultor fabrica uma vaca de madeira e couro onde a rainha se esconde, e o touro branco, confundido pelas aparências, se une a ela. Dessas estranhas núpcias nasce o Minotauro (também chamado Astérion ou Astérios) cuja parte superior do corpo é de touro e a inferior de homem. Furioso e envergonhado, Minos ordena que Dédalo construa uma espécie de palácio-prisão para encerrar o monstro: o labirinto. Todos os anos (um grande ano, correspondente a nove anos), eram dados em pasto ao Minotauro sete rapazes e sete moças, que Minos impusera como tributo aos atenienses. Certo dia, Teseu se propõe a fazer parte do grupo dos rapazes; com a ajuda do fio que Ariadne lhe envia, ele chega até o touro, mata-o e sai vitorioso do labirinto. (Peyrone, 2000, p.645)

Há muitas interpretações a respeito desse ser mitológico. No seu estudo destacam-se geralmente alguns aspectos, como o labirinto, que era a morada do monstro, o sacrifício das sete moças e dos sete rapazes. Como exemplo da abordagem psicanalítica do mito destacamos a seguinte citação:

> Esse monstro simboliza um estado psíquico, a dominação perversa de Minos. Mas esse monstro é o filho de Pasífae: isto quer dizer que Pasífae está também na origem da perversidade de Minos; ela simboliza um amor culpado, um desejo injusto, uma dominação indevida, o erro, recalcados e ocultados no inconsciente do labirinto. Os sacrifícios consentidos ao monstro são mentiras e subterfúgios para apascentá-lo; mas também novas faltas que se acumulam. O fio de Ariadne, que permite a Teseu retornar à luz, representa o auxílio espiritual necessário para vencer o monstro. O mito do Minotauro simboliza em seu conjunto o combate espiritual contra o recalque. Mas esse combate não pode ser vitorioso a não ser graças às armas da luz: segundo uma lenda, não foi apenas com seu rolo de fios que Ariadne permitiu a Teseu voltar das profundezas do labirinto, onde ele havia abatido o Minotauro com golpes de punhal, mas graças à sua coroa luminosa, com a qual ela iluminou as voltas escuras do palácio. (Chevallier & Geerbrant, 1991, p.611)

Nessa leitura psicanalítica alguns aspectos chamam a nossa atenção: a dominação, os sacrifícios, o sentimento de injustiça e, consequentemente, o recalque, sendo esse atribuído ao inconsciente, representado na história das interpretações do mito pelo labirinto. Mas um outro aspecto é também relevante: a luz ou as armas da luz, que de certo modo serão também atribuídas ao trabalho dos intelectuais, sobretudo àqueles motivados pela ideias iluministas do século XVIII. Porém, uma leitura do mito do Minotauro ao longo da história da literatura do Ocidente remete-nos ao século XIX e traça paralelos com as questões que são aqui trabalhadas no cerne das relações entre autores, obras, editores e demais sujeitos do mundo dos livros. A esse respeito, lemos:

> Nos séculos XIX e XX não foi ainda possível ao Minotauro deixar de lado sua figura de monstro. Ele é sobretudo lembrado pelo fato de comer carne humana. Na França costuma-se freqüentemente convocá-lo como espantalho nas discussões políticas: para A. Mettement ele é a metáfora do recrutamento imperial; para J. Simon, representa a devassidão a que se entregam os maus operários; e para A. Barbier, a sociedade industrial que os devora; na pena conjunta de Barthélémy e Méry, ele se chama Villèle; na boca de um personagem de T. Gauthier, é Robespierre...; com Souvarine, no século XX, ele renascerá em Stalin. (Peyrone, 2000, p.647)

O Minotauro e os obreiros são um exemplo claro de sujeitos que participavam de frentes antagônicas na defesa de interesses referentes à edição de livros. De um lado, estão representados os editores, do outro, os autores. Assim como nos pareceu importante trazer à cena o mito grego, pareceu-nos importante também recorrer à analise do campo semântico, como exercício de uma prática cara ao estudo da análise de textos, no qual as duas personagens – minotauro e obreiros – foram inseridos por Adolfo Caminha. Vemos que o minotauro participa de um campo semântico negativo, o que faz crescer a significação de sua figura como monstro. A ele estão ligadas palavras como sofrimento, pressão, opressão, que se traduzem em ações, segundo Adolfo Caminha, contra os autores, o que resulta em um campo semântico muito próximo ao da escravidão: dor, abandono, desalento, indiferença etc. O que não poderia dar como resultado outra coisa que não fosse o embate entre as partes; no caso, os editores e os autores.

Antes de continuarmos, parece-nos válido destacar que a figura do Minotauro é o título de um dos contos escritos por Adolfo Caminha. Destacamos também que esse mesmo conto intitulado com o nome do monstro teve duas outras versões, mas em todos os casos ele serviu para metaforizar uma situação de adultério; portanto, ao longo da formação do conjunto da obra ficcional e crítica do escritor cearense esta figura mitológica sempre teve um valor considerado social e culturalmente como negativo: a traição.

Voltemos agora à discussão anterior. Logo no primeiro parágrafo do texto "Editores", Adolfo Caminha anuncia o embate existente, segundo ele, entre o minotauro e os obreiros. Na citação que segue destacamos os vocábulos em *itálico* como aqueles que compõem o campo semântico referente aos *escritores* e em **negrito** os vocábulos referentes aos **editores**:

> Incontestavelmente uma das causas que muito influem no ânimo de nossos *escritores*, obrigando-os ao *recolhimento*, à *vida obscura* de autores inéditos, a uma espécie de *ascetismo* literário duas vezes prejudicial, roubando-lhes o estímulo e amesquinhando-lhes o talento, é o **monopólio**, a **ganância**, a **desenfreada ambição** do elemento **editor**. Não há por aí quem desconheça que o *escritor brasileiro*, na maioria dos casos, *vive tristemente* de um *mísero emprego público*, *sem recursos* de outra espécie, *ocultando-se* da sociedade para não ser visto com seus *trajos de boêmio à força*, *macambúzio*, *chorando* suas *necessidades*, *alimentando-se mal*, *contraindo favores*, enquanto não lhe chega o *minguado subsídio* com que vai pagar aos *agiotas* que o socorrem durante o mês. (Caminha, 1999a, p.119)

Os destaques feitos nos fazem problematizar os vocábulos obra e ofício como participantes dos campos semânticos do trabalho, do poder e da religião, pois há nos vocábulos que destacamos em *itálico* e **negrito** um forte relação com os primeiros, afinal, o que Adolfo Caminha discute são questões referentes ao trabalho, especificamente ao trabalho dos autores, bem como a sua exploração, segundo ele, pelo elemento editor. Vejamos então o quadro que segue:

Escritores	Editores
Recolhimento Vida obscura Ascetismo Vida triste Mísero emprego público Falta de recurso Trajes de boêmio à força Macambúzio Necessitado	Monopólio Ganância Ambição desenfreada

Percebemos que os obreiros da inteligência ou os abnegados da Arte são descritos como vítimas; aliás, desde o início do texto é esse o perfil traçado por Adolfo Caminha para aqueles escritores preocupados com o seu trabalho, aos quais ele opôs um outro tipo de personagem[6] existente, segundo ele, no sistema literário:

> Não falemos, por Deus, na praga tremenda de poetas e *borradores*, que nos ameaçam quase quotidianamente, como um verdadeiro castigo do céu: ingênuos até o lirismo pulha e serôdio, eles surgem aos magotes e desaparecem com a mesma facilidade, sem deixar o mais leve traço de sua passagem vertiginosa. (Caminha, 1999a, p.18)

6 Vale destacar que Adolfo Caminha, em seus textos críticos, faz uso de alguns recursos próprios dos textos ficcionais, entre ele destaca-se a criação e utilização constante de personagens ou de metáforas que resumem alguns comportamentos, situações ou personalidades da sua época. Nesse sentido, podem-se citar, além dos abnegados, dos obreiros, do minotauro e dos borradores, a "mísera viúva, perpetuamente em crepe", metáfora com a qual Adolfo Caminha representa a situação miserável em que se encontrava a literatura nacional. Para os borradores ele usaria ainda uma outra personagem: "a malandrice audaciosa e irreverente". Na nossa compreensão, esse recurso se apresenta como uma das características que marcam a crítica de Adolfo Caminha como um exemplo da chamada crítica dos escritores ou crítica dos autores, fato que também evidencia o funcionamento de um sistema literário interno, uma vez que as experiências do escritor contribuem com o crítico na análise dos textos como também na análise da conjuntura social na qual Adolfo Caminha vivia, não sendo diferente com as questões que envolviam a literatura e o trabalho dos escritores. Em sua obra, crítica literária, ficção e jornalismo se unem, tanto no modo de operar a linguagem específica a cada uma dessas modalidades de escrita como na elaboração de uma reflexão geral da qual os elementos intrínsecos e extrínsecos, no caso, sobretudo, dos textos literários ficcionais, não estão desassociados.

Também nesse caso, o campo semântico em que a personagem está inserida reforça o seu caráter pejorativo: praga, ameaça, castigo. Campo semântico não diferente, por exemplo, daquele utilizado pela religião e, nesse caso, pelo texto bíblico em diversos episódios, destacadamente no Velho Testamento, no qual o episódio das sete pragas contra o faraó do Egito é um dos exemplos de sua utilização. Trata-se também de elementos representados pelo coletivo: os borradores, que aparecem aos magotes, ou seja, em grupo, aos montes, em bandos desordenados, carregados de significações negativas e que se contrapõem aos obreiros, aos abnegados, que apesar de também estarem representados pelo coletivo têm as suas ações significadas por vocábulos positivos como arte, belo, verdade, eterno, abnegação, doação. Por essas personagens o confronto entre autores e editores está posto nos textos críticos de Adolfo Caminha.

Vê-se por essa citação a respeito dos *borradores* que Adolfo Caminha fazia distinção entre os autores comprometidos com a literatura-Arte, valorizando o esforço realizado e a preocupação com o trabalho literário, apesar das dificuldades de ordem prática como a remuneração do trabalho do escritor. O que estava em jogo era o papel do autor como criador, o seu significado no sistema literário e o significado desse no sistema econômico. Esses questionamentos a respeito do autor como criador e da arte como criação irão se intensificar ao longo de todo o século XX, pois à medida que a indústria cultural avançou, o autor passou a ser compreendido muito mais como um produtor e a arte como um produto.

Martine Reid (2002, p.73), tratando da liberdade do artista ante a indústria cultural, no caso específico da obra de George Sand, afirmou:

> *Face à l'industrie, il s'agit aussi de faire valoir une certaine indépendence, vécue d'ailleurs comme une nécessité existencielle: «je deviens monomane à l'endroit de conserver ma liberté d'esprit, écrit- elle à Hetzel,* [...] *il faut se donner toutes les aises intelectuelles si l'on veut rester un peu d'artiste.*
>
> *La liberté qu'elle revendique haut et fort vise en réalité le cœur de son activité littéraire, celle de la création.*

Tratando da cultura de massa no século XX, e nessa abordando o papel do autor criador, Edgar Morin (1977, p.29) apontou para o seguinte fato: "O 'criador', isto é, o autor, criador da substância e da forma de sua obra, emergiu tardiamente na história da cultura: é o artista do século XIX. Ele se afirma precisamente no momento em que começa a era industrial. Tende a se desagregar

com a introdução das técnicas industriais na cultura. *A criação tende a se tornar produção*" (grifo nosso).

Além do papel do autor como criador, está em jogo também o papel da escrita, pois, como afirmou Octávio Ianni (2001, p.9): "A história da cultura do mundo moderno é principalmente a que está escrita". Nesse sentido, parece-nos correto retomar alguns questionamentos feitos anteriormente a respeito do valor do trabalho do escritor: qual o valor do trabalho de quem realiza a escrita? Paralelo a essa pergunta, podemos questionar o mesmo a respeito do trabalho de quem mediava e possibilitava que a escrita alcançasse o leitor – o editor: qual o valor do trabalho de edição de uma obra de arte literária? Qual deve ser a margem de lucro do editor ou da casa editora?

Essas parecem ser perguntas que permeiam a atividade do escritor e a sua relação com os editores, uma vez que elas resultam na criação de mecanismos legais que tentam regulamentar, por exemplo, os chamados direitos do autor, guardando, talvez, o valor da escrita e a escrita como um valor na sociedade contemporânea, para utilizar aqui a polifonia da palavra valor que vai da moral ao mercado.

O sentido de incerteza da guarda dos direitos autorais é percebido, sobretudo, na escrita de textos literários ficcionais, uma vez que a arte de um modo geral e a literatura em particular, sobretudo aquela de caráter considerado aurático, vem interessando cada vez menos ao mercado e à indústria cultural ou interessando somente como um modo de renovar o comércio e a indústria ao contemplar o desejo de algumas parcelas do público receptor no mercado planificado do qual a arte faz parte e a literatura está inserida. O mercado tem pretensões de contemplar todos os desejos, o que significa não perder nenhuma moeda.

Os autores e suas preocupações

Já na citação retirada do texto "Editores", encontra-se um exemplo de preocupações das mais comezinhas, o que revela a dimensão humana dos autores. De um modo geral, independentemente da atividade que exerçam, todos têm necessidades em comum. Adolfo Caminha mostrou-se preocupado com a vestimenta, a alimentação, o crédito e a sua aparência, uma vez que ela se mostra indispensável para a sua circulação na sociedade, o que significa dizer também a circulação de sua obra, pois estar presente era a condição de não ser esquecido, de se fazer lembrar como escritor. As poucas imagens que restaram de Caminha demonstram esse fato. Mostrando-se bem vestido, seja

em foto sozinho, como aquela publicada em *A Mala da Europa*, de Portugal, em 1896, seja com seus companheiros da Padaria Espiritual, Caminha sabia o valor da apresentação do homem de letras.

Esse tipo de preocupação encontra-se representado em seu romance *A normalista* na construção da personagem José Pereira, o redator da *Província*:

> Que diabo! um sujeito inteligente, com ares de fidalgo avarento, redator de um jornal, sempre trazendo a mesmíssima sobrecasaca! E o chapéu? Sempre o mesmo também, um triste chapéu de feltro com manchas oleosas! Oh! a respeitável sociedade cearense exigia primeiro que tudo decência no trajar, aquilo assim, aquela sobrecasaca sórdida escadalizava-a como se escandaliza uma donzela diante de uma estátua nua. Pois o Sr. José Pereira não podia, sem grandes sacrifícios, comprar um fato novo? Então, que diabo! Não aparecesse entre pessoas de certa ordem, ficasse em casa, fosse mais modesto. Sim, porque todo homem de talento, na opinião da sociedade cearense, deve acompanhar a moda em todas as suas nuances, em todos os seus requintes, deve ter sempre uma casaca *à última moda*, uma calça *à última moda* e um chapéu *à última moda*, conforme os figurinos, para os "momentos solenes"; deve ser enfim um sujeito "correto" na acepção mais lata da palavra.
>
> O Sr. José Pereira sabia dar um laço na gravata, lá isto sabia, e também não ignorava como se calça uma luva, mas (e isto é que preocupava a sociedade cearense) o Sr. José Pereira quer fosse a um baile de primeira ordem, quer fosse a uma festa inaugural, quer fosse ao teatro, levava sempre, invariavelmente, a mesma sobrecasaca surrada e o mesmo chapéu ruço! Um homem de talento sem gosto é o que não se admite. *A sociedade cearense, porém, ignorava que o Sr. José Pereira era casado, tinha filhos e ganhava apenas o essencial para o seu sustento e o da família, cento e cinqüenta mil-réis por mês, uma ninharia.* (Caminha, 1998, p.71, grifos nossos)

Vemos a insistência do narrador em deixar clara a preocupação da "sociedade cearense", que ele transformou em uma espécie de personagem. A repetição constante de termos e expressões como "à última moda" denota o sentido de denúncia e ironia com que representou o meio à sua volta. O recurso da repetição parece demonstrar a afirmação de uma ideia vigente na sociedade, que também era preciso criticar. Mas pôs em cena também um fato com o qual os homens de letras tinham que lidar, pois era preciso viver e conviver com seus pares. A respeito das roupas no mundo dos homens públicos afirmou Richard Sennett (1988, p.211):

> Um homem poderia ou não poderia ser aquilo que suas roupas proclamavam, mas a proclamação era clara. Através de convenção, a ansiedade a respeito de com

quem se está falando era menos do que na situação vitoriana, onde se fazia necessário um processo de decodificação. A lógica de investigação se faz necessária como um meio de fazer contato que poderia ou não germinar atrás da fachada da aparência. Se, no entanto, a pessoa não conhecesse as regras que governavam as aparências particulares, se não soubesse "ler" um nó de gravata ou a existência de uma echarpe usada sobre o coque, ele jamais teria a certeza das deduções que fizesse sobre quem ele estaria encontrando nas ruas. A atenção compulsiva ao detalhe, a ansiedade diante dos fatos que outrora chegaram a se tornar obsessivos para nós, de tantas maneiras, originou-se desta ansiedade a respeito do que simbolizam as aparências.

No número 2 do jornal *O Pão*, da Padaria Espiritual, de 17 de julho de 1892, lemos um artigo inusitado e que bem exemplifica essas preocupações. Chamou-se o artigo de "As calças". Vejamos:

> Parece incrivel, mas é verdade e verdade dura de roer: No dia da distribuição do 1º. numero d'*O Pão* um gatuno, aproveitando-se da confusão que reinava na Padaria, passou os gadanhos num par de calças do nosso collega Satyro Alegrete, um magnifico par de calças de cheviotte, que, por sinal inda não estavam pagas!
>
> Em que paiz estamos nós? Pois rouba-se assim a um pobre rapaz que está em vespera de ser pai de familia o unico par de calças decentes que elle possuia?!
>
> Que diz a isto a policia?
>
> O Alegrête, que era tão alegre, como seu nome o indica, anda numa tristeza que nos inspira cuidados...
>
> O pobre rapaz ha oito dias não vai a casa da pequena, que já mandou-lhe o seguinte bilhete: *Mando-li disê que estou muito triste porque você não quê mais vim aqui. Sua criada – M.*
>
> Imaginem como é desesperada a situação do nosso collega.
>
> Para onde vamos com tanto descalabro? Será crivel que fique impune o selerado que a estas horas anda talvez fazendo figura nos chinfrins do Oiteiro, emquanto a victima chora a sua desgraça, mettido numas tristes calças pardas?
>
> Nós não podemos ficar inerte diante deste escandalo e dirigimos ao governo este ultimatum: Ou consigna-se no orçamento verba para o Alegrête comprar umas claças novas ou declaramo-nos em franca e decidida oposição.
>
> Oh! tempora! Oh! mores!

Podemos perceber que o artigo é bem-humorado e um tanto exagerado quanto à situação de Sátiro Alegrete, pseudônimo de Sabino Batista. No entanto, não deixa de ser, talvez por isso mesmo, um bom exemplo do quanto os autores e homens de letras tinham preocupações as mais diversas, com as quais o ganho financeiro tinha relação.

Esses meios de divulgação da obra, com o uso da presença do autor em recitais, conferências, saraus literomusicais, agremiações e sociedades literárias eram bem comuns no século XIX. No século XX, esses meios de publicidade da obra literária não deixaram de ser usuais; eles encontram outros modelos, formas ou formatos mais condizentes com o público atual. É assim que temos as conversas com os autores, as aparições em programas de televisão, as feiras e festas do livro, as rodas de leitura, as falas em diversos espaços onde é possível divulgar a obra, sejam os ditos espaços reais ou os ditos espaços virtuais, sobretudo com o uso da internet.

A indústria cultural não deixou de fazer uso desses meios; ao contrário, ela os intensificou, pois como afirmou Dieter Wellershoff (1970, p.44-8), tratando do que chama de "*déformation professionelle*", ou o que considerou como um tipo de ameaça ao autor:

> A outra consiste em não lhe permitir ser só escritor, obrigando-o a prestar provas em auditórios e perante microfones e câmeras de televisão como leitor de seus próprios textos, auto-interprete e membro de debates literários. Tal como a utilização dos direitos secundários na rádio, televisão e cinema, se tornou cada vez mais importante para a editora, também a importância deste segundo mercado para o escritor que nele se vê obrigado a interpretar a sua obra por meios acústicos e ópticos. Este mercado não é apenas a fonte duma parcela considerável dos proveitos do escritor mas, também e cada vez mais, o lugar onde ele se torna conhecido e onde tem de impor os seus livros com a sua presença.

Essa, no entanto, não é somente uma prática existente com a consolidação da indústria cultural como a entendemos hoje. Se atualmente alguns escritores se tornaram verdadeiras estrelas, como os artistas do cinema e da televisão, o que faz que sejam lidos, mas consumidos não somente em suas obras, como também em sua intimidade por um público ávido em saber de sua vida privada, de seus amores, do interior de sua casa, do modo como produziu tal e qual personagem, qual o seu processo de escrita, quem seria a personagem X do romance Y, quem teria inspirado determinada passagem de um conto, todas essas perguntas bem recorrentes nas conversas com autores, se isso acontece, independentemente da escala em que se realize, dar-se, então, a retomada de um fenômeno típico do século XVII: o interesse pela biografia nos seus mais diversos recortes, porém todos permeados pelo interesse na vida do "ser de carne e não no ser de papel", como o descreveu Jean-Claude Bonnet (1985,

p.260): "*Quant à l'être de chair (et non de papier) qui écrit, il ne cessera jamais d'entretenir une curiosité fétichiste qui touche au plus secret de la littérature et de l'écriture dans son vertige énigmatique*".[7]

A seu modo, essa prática já estava presente no iluminismo, quando os homens de letras saíram da esfera privada para ocupar espaços na esfera pública, como podemos constatar no texto de Jean-Claude Bonnet:

> *Paradoxalement, l'image publique de l'homme de lettres qui se répand alors a un caractère très privé, tant l'o pinion est habitée par un fantasme fétichiste et n'accepte de donner ses suffrages qu'à travers des formes célébratives qui satifont une demande générale de présence et qui sont autant de rites d'authentication. Les contemporains cèdent à une pente émotive et réclament d'abord des témoignages et un dévoilement domestique. Aussi, le genre de l'éloge abandonnant les anciens canons de l'exemplarité pour ceux du pittoresque montre l'homme dans l'homme célèbre, selon un scénario d eplus en plus biographique qui prétend accéder aux coulisses, pour y surprendre les identités.* [...] *Le grand homme est entouré d'une rumeur qui répand des anecdotes sur ses moindres faits et gestes, répercutés par les correspondances privées ou publiques et la presse. Une imagerie plate le donne progressivement à voir à partir du stéréotype de l'éloge et de pièces tréâtrales médiocres, de protraits et de buste vulgarisés par l'estampe, et, après sa mort, d'objets pieux et de reliques: voici le bon La Fontaine, le bon Fénelon, le bon Montesquieu.* (ibidem, p.261)[8]

A mesma opinião sobre a utilização da imagem do homem de letras, do homem de gênio ou do autor, encontramos no texto de Jean-Benoît Puech (1985, p.280):

---

7 "Quanto ao ser de carne (e não o de papel) que escreve, ele não cessará jamais de entreter uma curiosidade fetichista que toca no mais secreto da literatura e da escritura em sua vertigem enigmática" (Tradução nossa).

8 "Paradoxalmente, a imagem pública do homem de letras que se exprime em um caráter muito privado, a opinião é habitada por um fantasma fetichista e só aceita dar seus sufrágios através das formas celebrativas que satisfazem uma demanda social geral da presença e que são também ritos de autentificação. Os contemporâneos cedem a uma inclinação emotiva e reclamam de início testemunhas e uma revelação doméstica. Assim, o gênero do elogio abandonando os antigos canhões da exemplaridade por aqueles da pitoresca amostra do homem no homem celebre, segundo um cenário mais e mais biográfico que pretende fazer chegar nos segredos para surpreender as identidades. [...] O grande homem é rodeado de um rumor que produz anedotas sobre seus mínimos feitos e gestos, repercutidos pelos correspondentes privados ou públicos e a imprensa. Uma fabricação de imagens planas o dão progressivamente a ver e a partir do estereótipo do elogio e de peças teatrais medíocres, de retratos e de bustos vulgarizados por estampas, e, após sua morte, de objetos piedosos e de relíquias: eis aqui o bom La Fontaine, o bom Fénelon, o bom Montesquieu" (Tradução nossa).

L'auteur moderne est né ao XVIII siècle, quand le champ littéraire, qui s'est institutionnalisé depuis la moitié de XVII^e, s'autonomise irréversiblement. La demande du public est plus importante; le marché se libère; les resaux de sociabilité, cercles de savants et salons mondains, où se mêlent les élites bourgeoises et eristicratiques, sont plus ouverts et plus actifs. Les lumières disputent à l'Église le monopole su symbolique; les saints des hagiographies traditionelles sont remplacés par les héros laïques; l'homme de genie est promu «genie» en personne et l'individu devient le lieu vénéré de la singularité. «En 1780, deux ans après la mort de Voltaire et de Rousseau, alors que Diderot et d'Alembert sont encore vivants, l'expression «homme de lettres» a pris un sens moderme, celui d'un état dans la société, celui d'un métier.Mais c'est au XIX^e siècle que l' «auteur» atteint sa maturité. Le «mythe du poète» (Abastado) et la «personalisation de l'ecrivain» (Lejeune) attisent la curiosité biographique, préparée par la publication des écrits fictivement ou réelement intimes. La critique fait de l'auteur une notion non plus seuleument juridique ou morale, mais littéraire: il devient le principe de l'explication esthétique des œuvres. Simultanément prolifèrent deux types de textes biographiques, les temoignages ou souverains et les biographies hétérodiégétiques, auxquels il faut ajouter les portraits, souvent narrativisés. Les retranscriptions autonomes des conversation sont rares, mais les reportages vont se développer à la fin du siècle dans la presse populaire. Bientôt, l'image et la vie de l'auteur deviendront des moyens de promouvoir son livre. Même si certains prétendent préserver l'autonomie de l'œuvre et veulent aider l'auteur à ne devoir sa gloire qu'à sa littérature, de nos jours la plupart des éditeurs préfèrent le servir au public, et c'est celui dont on n'a jamais vu le visage ni entendu la voix dans les media qui fait exception.[9]

---

9 "O autor moderno nasceu no século XVIII, quando o campo literário, que se institucionalizou desde a metade do século XVII, se autonomiza irreversivelmente. A demanda do público é mais importante, o mercado se libera, as redes de sociabilidade, círculos de sábios e salões mundanos, onde se misturam as elites burguesas e aristocráticas, são mais abertos e mais ativos. As Luzes disputam com a Igreja o monopólio do simbólico; os santos das hagiografias tradicionais são trocados pelos heróis laicos; o homem de gênio é promovido a 'gênio' em pessoa e o individuo se torna o lugar venerado da singularidade. 'Em 1780, dois anos após a morte de Voltaire e de Rousseau, uma vez que Diderot e d'Alembert ainda estão vivos,a expressão 'homem de letras' tomou um sentido moderno, o de um estado na sociedade, o de um ofício. Mas é no século XIX que o autor atinge a sua maioridade. O 'mito do poeta' (Abastado) e a 'personalização do escritor' (Lejeune) atiçam a curiosidade biográfica preparada pela publicação dos escritos ficticiamente ou realmente íntimos. A crítica faz do autor uma noção não mais somente jurídica ou moral, mas literária: ele se torna o princípio da explicação estética das obras. Simultaneamente proliferam dois tipos de textos biográficos, os testemunhos ou lembranças e as biografias heterodiegéticas, as quais é preciso acrescentar os retratos, somente narrativizados. As retranscrições autônomas das conversações são raras, mas as reportagens vão se desenvolver no fim do século na imprensa popular. Em pouco tempo, a imagem e a vida do autor se tornaram os meios de promover seu livro. Mesmo se alguém pretende preservar a autonomia da obra e querem ajudar o autor a dever sua glória somente a sua literatura, nos nossos dias a maior parte dos editores preferem servi-lo ao público, e este é aquele que jamais se viu o rosto nem escutou a voz nas mídias que fazem a exceção" (Tradução nossa).

Recentemente, Habermas (2006, p.5) foi ainda mais crítico no que diz respeito à sedução do intelectual pelos meios de comunicação de massa como a internet e a televisão e o seu namoro com a celebridade, palavra que se tornou cada vez mais esvaziada da significação profunda que carregava:

> Não se diga que esse traço não cai como uma luva na vaidade patológica dos intelectuais; alguns se deixaram corromper pelo convite do meio à auto-representação, prejudicando assim a sua fama, pois o bom nome de um intelectual, se é que ele existe, não se baseia em primeiro lugar na celebridade ou notoriedade, mas em uma reputação, que o intelectual deve ter adquirido entre seus pares de profissão, seja como escritor ou como físico (de qualquer modo, em alguma especialidade), antes de poder fazer um uso público desse saber ou dessa reputação.
>
> Ao intervir num debate com argumentos, ele precisa de dirigir a um público não de assistentes ou espectadores, mas de oradores e destinatários potenciais, capazes de discutir uns com outros. Para expressar isso à maneira de um "dealtipo" – segundo o sentido de Max Weber –, importa aqui a troca de razões, e não o enfeixamento encenado de olhares.

No caso de Adolfo Caminha, se os chamados borradores mostravam-se como concorrentes no mercado, oferecendo sua obra por qualquer preço ou preço algum, apenas pelo simples prazer de vê-las editadas, foi mesmo nos editores que ele encontrou o maior obstáculo, concentrando nesses também o maior entrave para assegurar os direitos do autor, como afirma: "Porque editores há que não se contentam em baratear o trabalho intelectual: julgam-se uma entidade superior e têm o jeitinho impagável de franzir a testa aos homens de espírito, encarando-os com orgulho de nababo do alto de sua independência" (Caminha, 1999a, p.122).

Não seria por acaso que ele os chamou de minotauros, essa mistura de animal e homem, uma fera difícil, porém não impossível de enfrentar com o objetivo de assegurar o valor da escrita, e sobretudo da escrita literária ficcional. Adolfo Caminha, portanto, resumiu na metáfora do minotauro o seu pensamento a respeito dos editores, como o fez também com os abnegados e os borradores. Na sua opinião, a atividade da escrita ficcional e a do trabalho intelectual estavam permeadas por valores que não eram somente os monetários, mas ele assumiu, abertamente, a preocupação com esses.

Na opinião de Caminha, justamente porque o trabalho intelectual é a sua maior preocupação e ocupação, é que o seu produtor devia ser decentemente

remunerado e não somente compensado com a edição da obra produzida, quando muito recebendo em pagamento alguns exemplares:

> Quando o poeta ou romancista pertence à espécie Felippe Dubois, e não se incomoda muito com essa questão de brio ou dignidade literária, menos mal: tanto lhe faz que o editor lhe ofereça um conto de réis ou um níquel por sua obra; viverá do mesmo modo alegre, feliz, cachimbando a sua indiferença pelos cafés, pela rua do Ouvidor, pelo jornalismo. Todo o seu interesse é que o livro seja publicado. (Caminha, 1998, p.119)

A essa atitude, ele opõe uma preocupação sincera com o trabalho intelectual e uma postura do escritor frente ao tratamento dispensado, segundo ele, em sua época, pelos editores: "Entretanto, se ao contrário disso, o escritor preza a sua individualidade, o seu caráter, o seu amor-próprio, nada mais triste, nada mais ridículo que essa esmola dada misericordiosamente em paga do trabalho intelectual" (ibidem, p.120). Vê-se, claramente, que as opiniões de Adolfo Caminha estão permeadas de valores morais – brio, dignidade, individualidade, caráter, amor próprio – que, certamente, são repassados para a sua compreensão de arte. Na opinião dele, os valores morais, intelectuais e financeiros são faces da mesma moeda: o trabalho intelectual realizado com esmero, o que dá origem a uma arte singular, dignificada moral, estética e financeiramente. Guardando a singularidade, a partir dos valores apontados, o escritor demonstrou livrar-se da semelhança ou do trabalho despreocupadamente realizado com o objetivo de figurar no campo literário tendo a obra publicada como único retorno.

Há na sua crítica a preocupação e defesa intransigente dos valores éticos da atividade do escritor, mas há também, com a mesma veemência, a defesa dos valores financeiros, demonstrando, assim, que Adolfo Caminha (1999a, p.123) via na sua atividade intelectual uma atividade profissional, ou seja, a defesa do pagamento daquele que trabalha, daquele que opera a escrita como um valor, valor que corresponde, no mundo do trabalho livre, a um valor financeiro, transformado em dinheiro, possibilitando a vida em condições mais satisfatórias, pois ele chegou mesmo a afirmar: "Quem não trabalha não tem direito à vida". E, assim, Caminha se fez um político das letras.

Adolfo Caminha identifica nos editores os grandes vilões de um sistema que, para ele, visava mais do que o lucro financeiro: a exploração do trabalho que considerava sublime, uma espécie de escravidão intelectual que só proporcionava bem-estar para um, exatamente aquele que não produzia o texto, que

não elaborava com arte a palavra. Para um intelectual do final século XIX que se opôs à escravidão e aderiu à causa da República parece-nos incompreensível que ele aceitasse tal fato em sua atividade literária. Assim, o problema para assegurar os direitos do autor era, para Adolfo Caminha, o editor, o minotauro, que também poderia ser compreendido como o sujeito que possui escravos para a manutenção da sua riqueza.

Talvez, esse modo de compreender o que acontecia fosse simplista, uma vez que esse não era um problema unicamente brasileiro, mas era efetivo, ou seja, produziu não somente uma reflexão a respeito do problema como também possibilitou que esta reflexão fizesse parte de um dos livros que ele, ironicamente, entregou ao editor para ser publicado, exatamente as suas *Cartas literárias*. Vale lembrar que o texto "Editores" foi publicado duas vezes: a primeira no jornal *Gazeta de Notícias*, a segunda no volume *Cartas literárias*. Além da boa repercussão da primeira edição do texto, na segunda o objetivo de alcançar algum lucro financeiro não se deu. O que ficou de mais lucrativo mesmo parece ser o fato de Adolfo Caminha trazer à cena algumas questões que até então pareciam fazer parte somente da vida privada dos autores. Essa imagem pejorativa do homem de negócios ou dos homens que lidam com finanças, sejam elas de origem privada, sejam de origem estatal, é uma constante na literatura, mas à sua época não era tão comum.

O autor-político e os editores

A face negativa dos editores atravessa os séculos

No capítulo "O escritor e a máquina editorial", de Osman Lins, podemos encontrar uma crítica semelhante, além, é claro, de citações diretas ao texto "Editores", de Adolfo Caminha, o que nos faz entender que os problemas constatados pelo escritor cearense a propósito da relação dos autores com o mercado editorial também puderam ser constatados no século XX quando o autor de *A rainha dos cárceres da Grécia* publicou sua obra ficcional. A respeito da prática do autor assumir as atribuições e encargos do editor, afirmou Lins (1974a, p.68-9):

> O escritor que cede às primeiras recusas e assume a responsabilidade, atribuída por norma ao editor, de financiar seu livro, pode haver resolvido com felicidade [...],

Figura 4 – Retrato de Adolfo Caminha, em xilogravura de Pastor, publicado em *A Mala da Europa*, de Portugal, em 1896. Fonte: Azevedo (1999, p.177).

Figura 5 – Fotografia de alguns membros da Padaria Espiritual na qual aparece Adolfo Caminha de pé no canto direito. Fonte: Azevedo (1999, p.178). De pé, da esquerda para a direita: Álvaro Martins, Raimundo Teófilo de Moura, José Maria Brígido e Adolfo Caminha. Sentados da esquerda para a direita: Sabino Batista, Antônio Sales e Carlos Vítor.

inúmeros problemas estéticos mas falhou ao enfrentar esse problema de comportamento. Criou, principalmente se o livro tende a afirmar-se, mais um precedente a ser invocado contra os interesses dos escritores; tornou um pouco mais difícil, aos que se batem por retribuição honesta ao trabalho intelectual, objetivar essa necessidade; reforçou o quadro anômalo das práticas editoriais dominantes.

Nessa relação conflituosa não seria de estranhar que os editores fossem transformados em feras, como muitos dos homens de negócios. Michelle Perrot (1992, p.81) iniciou um dos capítulos de seu livro *Os excluídos da história* propondo a seguinte pergunta: "Como os operários franceses viam os seus patrões?". Entre as respostas predomina um forte aspecto hostil na representação dos patrões. Essa hostilidade se destaca, sobretudo no final do Segundo Império francês, quando já se pode constatar a representação dos patrões como animais:

> "O patrão é o inimigo, é o *macaco*, do qual não se fala sem medo, já que dele depende a existência mas que não é apreciado, vira objeto de piadas fora da oficina, na certeza de que ele mesmo detesta seus operários e só tenta extrair deles o máximo possível [...] "Meu macaco!", com que desprezo eles pronunciam essa palavra enquanto, ao esvaziar uma *négresse* (uma garrafa), lembram as exigências de um, a brutalidade do outro! O ódio é profundo..." (ibidem, p.84, grifo do original)

O recurso de representar pejorativamente os patrões como animais não é, porém, o único, nem mesmo o mais utilizado. Na representação feita pelo operariado, o comportamento e o corpo dos patrões não passam incólumes ao traço forte de desenhos grotescos. A esse respeito afirmou Perrot:

> O retrato físico do patrão oscila entre o do aristocrata "com o porte arrogante", "o passo leve", o talhe ereto como o de um cortesão, e o outro, dominante, do burguês arqueado, "pançudo e de barriga cheia", "inchado, bochechudo, obeso, estufado de ouro, engordado com o suco do povo". Esta última imagem predomina na iconografia, onde os patrões aparecem enormes, com o charuto na boca, a corrente de relógio no colete ressaltando uma barriga que quase desaba. (ibidem, p.89)

Françoise Bayard (1986, p.20), em seu texto "L'image littéraire du financier dans la première moitié du XVII^e^ siècle", afirmou que os homens de negócios são representados de forma pejorativa por romancistas, teatrólogos e memorialistas, que apesar de estarem supostamente fora do campo econômico conhecem muito bem o seu ofício:

> *Le portrait qui en est alors brossé constitue le point d'orgue d'une symphonie plus au moins cacophonique réalisée par des gens de théâtre, des romanciers, des mémorialistes et des satiriques pendant toute la primière moitié du XVII^{e} siècle. Le financier revient constantement sous la plume mais il est différement présenté par les uns et les autres. Autour du thème général de l'horrible et malfaisant «laquais-financie », des variations multuples démontrent la parfaite connaissance de ce métier et l'irresistible ascension sociale que ce corps réalise.*[10]

Apresentadas então considerações feitas pelos escritores a respeito dos homens de negócios, vejamos como esses estão representados na obra de Adolfo Caminha.

Um certo senhor F

> *Dê um chute no patrão*
> *Dê um chute no patrão*
> *Dê um chute no patrão*
> *(Os Mutantes, Senhor F)*

Procurando tornar clara a situação que o afligia, Adolfo Caminha chegou a fazer uso de personagens em seu texto crítico: um narrador, um autor iniciante e um editor, a quem ele chama de "senhor F...". Nessa citação também utilizaremos o recurso do *itálico* para o *autor* e o do **negrito** para o **editor**. O que encontramos é a criação de uma situação, que se não foi vivida de fato, foi criada para que o leitor do texto crítico alcançasse a carga dramática do texto ficcional, apontando assim mais um exemplo de como o manejo dessas linguagens era intercambiável:

> Depois de tudo isso, [*o autor*] *orgulhoso da obra que fez*, quer publicá-la e bate à porta do **editor**. Este, quando não é um **sujeito grosseiro**, **sem tino comercial**, **ricaço**, a quem tanto faz obter mais uma edição como não obtê-la, recebe-o

10 "O retrato que então é esboçado do financista constitui a prolongação da duração de uma nota ou de um silêncio deixada a apreciação do executor da sinfonia, mais ou menos como a cacofonia dos teatrólogos, romancistas, memorialistas e sátiros durante toda a primeira metade do século XVII. O financista está constantemente representado pelos escritores, mas de modo diferente. Em torno do tema geral do horrível e do malfeitor 'laquais-financier', variações múltiplas demonstram o perfeito conhecimento deste ofício e a irresistível ascensão social que este realiza" (Tradução nossa).

amavelmente, com um arzinho de bondosa superioridade, manda-o sentar e passa logo ao assunto.

O discurso é sempre o mesmo: não há leitores, além disso o romance não é do gênero que "o nosso povo" gosta, e tal, e cousa...

– Mas, olhe que é um bom livro, *senhor F...*; tem *estilo*, tem *arte*, vale a pena...

– O amigo engana-se, diz o outro; **nós editores preferimos ao estilo, à arte, um bom enredo, uma história de sangue cheia de mistérios, comovente, arrebatadora!** É disto que o povo gosta, e nós, a respeito de gosto literário, só conhecemos o do povo.

Continua o diálogo: **o editor apresenta razões** em abono de seus escrúpulos, razões quase sempre **falsas**, **inacreditáveis**, e *o romancista discreteia sobre arte, faz a crítica de seu próprio livro, di-lo bom, di-lo magnífico, promete responsabilizar-se pela venda, tudo isso com uma sinceridade admirável.*

Acontece, finalmente, que *o escritor* se vê na dura obrigação de tomar um partido e, neste caso, ou deixa ficar *o livro*, porque *a miséria* o ameaça, ou intransigente e altivo, prefere guardá-lo consigo e recolher-se à *obscuridade*. Em qualquer das hipóteses, é claro que só ele tem a perder, ele trabalhou um ano inteiro, e às vezes muito mais, ele *o artista honesto* e *incansável*. (Caminha, 1999a, p.120-1)

Nesse diálogo, bem como na suposta fala de um narrador onisciente, há a reprodução direta do confronto entre propostas diferentes de arte, confronto que se expande também para a caracterização da figura do editor, descrito com traços e cores fortes. O confronto está também no gosto literário, que, segundo o narrador, parece estar dividido entre o gosto popular,[11] no sentido de senso comum, ou gosto da maioria dos leitores ou ainda o que Adolfo Caminha, no seu texto "Editores", chamou de "o gosto pulha da burguesia", uma vez que o tipo de romance publicado pelo senhor F valoriza a intriga, a ação, a comoção, o sentimentalismo, o romantismo, os mistérios, o sangue, proposta esta que leva o confronto entre a estética do romantismo e a do naturalismo.

11 O vocábulo "popular", no sentido empregado por Adolfo Caminha, não parece corresponder ao significado de pertencente ao povo, nem mesmo como simples, singelo ou democrático. Parece muito mais ligado ao sentido de senso comum, não só pelo que o texto e o contexto nos leva a concluir, mas também pelo fato de Adolfo Caminha, nas páginas do jornal *O Pão*, órgão da Padaria Espiritual, agremiação artística da qual fez parte em Fortaleza no final do século XIX, defendeu a cultura popular dos folguedos natalinos, pois como aponta Gleudson Passos Cardoso (2002, p.24-5) em seu *Padaria Espiritual: biscoito fino e travoso*: "É bem provável que os sócios da Padaria Espiritual estivessem preocupados com a preservação da diversidade da cultura popular local. Pois, naquele tempo de violenta imposição da racionalidade técnico-científica, as manifestações populares eram reprimidas tanto pelos aparelhos coercitivos como pela estética das 'novidades de consumo' vindas com a economia monopolista das potências industriais".

Ao usar o senhor F, vemos mais um exemplo de que na escrita do texto crítico, o autor de textos literários ficcionais faz uso de seu constante trabalho com a palavra, elaborando personagens, criando falas, dando-lhes rosto, corpo, situações, para, mediante esses recursos, e não somente pelo seu depoimento como escritor, portanto um dos sujeitos do sistema literário, evidenciar o descontentamento com os editores e, assim, reclamar a existência de uma lei que organizasse as relações entre esses e os autores.

Vemos, desse modo, que a literatura ou o fazer literário está duplamente a serviço da arte, ela mesma é instrumento de contestação da situação que o escritor considerava inaceitável. Há também o confronto de valores de mercado, afinal o autor vai oferecer ao editor o seu texto, ou seja, a construção por ele elaborada usando como recurso o manejo do código por meio da função poética da linguagem. Há nessa citação, portanto, um campo de confrontos, sejam eles de discursos, de práticas, de valores intelectuais, morais e financeiros. Além do campo de confronto, há uma busca de certezas, a mais almejada: a segurança dos direitos autorais por meio de uma lei, ou seja, o que se quer, em última análise, é a legitimação do discurso poético pelo discurso jurídico, tornando a relação entre operadores da linguagem, seja ela literária ficcional, seja jurídica, mais próxima. Mas o que o suposto autor encontrou foi o desmerecimento do objeto produzido por ele, o que torna a sua prática e a sua obra dotadas de pouco valor, sendo essa palavra aqui entendida nas suas diversas significações.

O editor, um sanguessuga

> *A pança de um burguez é o princípio de seu castigo.*
> *(Satyro Alegrete. O Pão... da Padaria Espiritual, 6.11.1892)*
>
> *O burguez é como uma boia não vive nem vegeta – fluctua.*
> *(Satyro Alegrete. O Pão... da Padaria Espiritual, 13.11.1892)*

Reconhecendo no editor a figura de um possível algoz, Adolfo Caminha (1999a, p.121) também o comparou à sanguessuga: "Nenhum símbolo exprime tão bem essa febre de lucro, esse furor de riqueza, que acomete a todo editor

brasileiro, como *a sanguessuga*, cujo poder absorvente não encontra igual na escala zoológica". Destaca-se, dessa citação, o fato de o editor ser comparado a um elemento do reino animal, passando, então, do mundo mitológico para o mundo natural. E ainda a respeito da atuação da "sanguessuga" afirmou Caminha: "Em grande parte, ele é responsável pela nossa miséria literária, porque se encarrega de perverter o gosto público, editando economicamente baboseiras a dez tostões o volume" (ibidem, p.121). Ou seja, a conclusão a que se chega é a de que minotauro ou sanguessuga, o editor é visto negativamente por Adolfo Caminha.

Representar os patrões, os homens de negócios, enfim, todos os sujeitos pertencentes ao campo econômico com os quais os autores tinham que lidar foi também uma estratégia do operariado em geral. Um verdadeiro zoológico de feras consideradas escabrosas é requisitado pela classe operária A propósito desse tipo de recurso de representação, considerando que "todo ação se inscreve num modo de representação; não existe consciência de classe sem visão de mundo ou cultura sem elaboração de uma simbologia", recuperando a fala do operariado em breves recortes, afirmou a já citada Michelle Perrot (1992, p.89):

> Os patrões são "exploradores" que vivem da labuta dos operários, "parasitas" grudados no corpo dos produtores. Toda uma série de termos emprestados ao bestiário exprime essa idéia: "Piolhos, sanguessugas, ventosas"...; "animais ferozes" como "hienas, linces, tigres, chacais...", ou ainda "aves de rapina, rapinantes, abutres" e "tubarões". Esses "devoradores" são ávidos, cúpidos, insaciáveis. Como um "vampiro" (sombrias gravuras esboçam uma espécie de Nosferatu...), o patronato suga o sangue do povo até a medula, até a morte. "Senhores dos Monopólios, basta que vocês passem seus dedos aduncos pela testa para recolher nosso suor e nosso sangue que se esvai do nosso corpo mutilado, e encontrarão ouro suficiente para reunir o dote de suas filhas". A esse Moloch é preciso entregar seu tributo de carne fresca. Hidra renascente, o polvo capitalista agarra, sufoca.

Nesse bestiário apresentado por Michelle Perrot, não vemos uma referência ao Minotauro. Desse modo, a recorrência a essa figura, meio-homem, meio-animal, filho de um delito, é também uma qualidade do texto crítico de Caminha. Mas nem tudo estava perdido. Na opinião de Adolfo Caminha, era preciso encontrar uma forma de modificar a situação dos autores, uma delas seria encontrar um editor ideal, que ele vai encontrar bem distante do Brasil.

O mundo ideal não é aqui

Nessa relação conflituosa entre autor e editor, estavam as bases da luta pela existência de uma lei que garantisse os direitos do autor. Lajolo & Zilberman (2001, p.149), ao citar Adolfo Caminha, comentam:

> Sucessor de Pardal Mallet foi Adolfo Caminha que, numa de suas *Cartas literárias*, de 1895, denuncia os editores que exploram o trabalho intelectual dos escritores e a conivência destes que, da sua parte, trocam às vezes seus direitos pela hipótese de publicarem sua obra e disporem de um espaço no meio cultural. O autor de *A normalista*, na esteira da já citada Maria Benedita Bormann, em *Lésbia*, de 1890, critica o desdém dos editores e reivindica uma legislação diferente da que resultou do trabalho dos congressistas.

A lei resultante "do trabalho dos congressistas", a qual Lajolo & Zilberman se referem, dando como exemplo o descaso dos políticos brasileiros com os direitos do autor, foi definitivamente aprovada somente em 1898, portanto quatro anos após a sua proposição, em 1894, junto ao Senado. Mesmo assim, em 1898, essa legislação carecia "de regulamentação relativa ao registro das obras na Biblioteca Nacional" (ibidem, p.144).

Como Adolfo Caminha falecera em 1º de janeiro de 1897, ele não viu realizado o seu desejo de que houvesse um tratado que se ocupasse dos direitos do autor. Só lhe restou, então, desejar um outro tipo de editor, que ele considerava ideal, mas que infelizmente esses modelos ideais estavam na França onde Caminha jamais chegou a publicar:

> O que eu desejaria encontrar em nosso país, era um editor inteligente e sincero, como Charpentier, Lemerre, Guillaume, Chardron e tantas outras notabilidades no gênero; um editor que soubesse compreender o seu papel, empregando a maior soma de esforços para que triunfasse o talento, a decidida vocação literária, a Arte, enfim. (Caminha, 1999a, p.123)

A partir dessa citação, vemos que Adolfo Caminha tinha como uma das referências culturais a França, não somente os seus autores, sobretudo os autores naturalistas como Émile Zola, a sua literatura, os seus trabalhos artísticos, os seus pensadores, mas até mesmo a prática de seus editores. Mas infelizmente o mundo ideal, com autores, editores, literatura e situação de produção estavam

bem distantes do Brasil. Enfim, o mundo ideal não era aqui. Talvez esse mundo ideal não estivesse nem mesmo na França. No Brasil, estava a realidade na qual a nossa literatura foi gestada. Evidentemente que é preciso compreender que essa idealização da França estava inserida em uma conjuntura bem complexa. De um modo, tinha-se a ideia de que a França, no século XIX, era o lugar ideal da intelectualidade e Paris era a capital mundial da República das Letras. Mas o fato de louvar os editores franceses talvez possa ser explicado pela citação que segue:

> *Au contraire, les auteurs les plus lus pouvaient se féliciter de l'accueil qui leur était réservé dans leur maison d'édition attirée. L'exemple d'Anatole France est peut-être le plus édifiant, tant l'auteur de* L'Envers de l'histoire contemporaine *fit preuve d'une confiance ilimitée à l'égard de la famille Clement-Lévy, Célèbre et riche, il laissait en permanence les fonds tirés de ses droits d'auteur chez son éditeur qui, en échange, réglait ses factures et lui évitait tout contact avec la réalité matérielle. D'autres écrivains montraient la même confiance, Alphonse Daudet envers son ami Ernest Flammarion,* ***Émile Zola pour Georges Charpentier****, Erckmann-Chatrain et Jules Verne pour Pierre-Jules Hetzel, Ernest Renan à l'égard de Calmann Lévy, ce qui interdit toute vision unilatérale des rapports entre les uns et les autres. D'ailleurs au pôle le plus littéraire du champ, les écrivains choisissent un de leurs pairs comme éditeur, Alfred Vallette au* Mercure de France, *les frères Natanson à* La Revue blanche *ou André Gide à la* Nouvelle Revue Française*, ce qui supprimait une partie des heurts prévisibles avec ceux que l'on dénommait « mercantis », avec qui on refusait tout contact*. (Mollier, 2002, p.35)[12]

Pierre-Jean Dufief, ao tratar da relação dos irmãos Goncourt e o editor Charpentier, parece tornar ainda mais claro o motivo pelo qual Adolfo Caminha pode ter eleito esse editor francês como o tipo ideal. Trata-se de um caso claro de idealização do espaço e do sujeito que o ocupa. Charpentier, segundo

---

12 "Ao contrário, os autores mais lidos podiam do acolhimento que os reservava as suas editoras. O exemplo de Anatole France é possivelmente o mais edificante, tanto que o autor de L'*Envers de l'histoire contemporaine* deu prova de uma confiança ilimitada na família Clement-Lévy. Célebre e rico, ele deixava em permanência os fundos tirados dos seus direitos de autor com seu editor que, em troca, regulava as suas faturas e lhe evitava todo contato com a realidade material. Outros escritores mostravam a mesma confiança, Alphonse Daudet em relação a seu amigo Ernest Flammarion, **Émile Zola em relação a Georges Charpentier**, Erckmann-Chatrain e Jules Verne em relação a Pierre-Jules Hetzel, Ernest Renan a Calman-Lévy, o que proíbe toda uma visão unilateral das relações entre uns e outros. Além do que, no pólo mais literário do campo, os escritores escolhiam um de seus pares como editor, Alfred Vallette no *Mercure de France*, os irmãos Natanson à *La Revue blanche* ou André Gide na *Nouvelle Revue Française*, o que suprimia uma parte dos choques previsíveis com aqueles que eram denominados 'os mercantis', com os quais o contato era recusado" (Tradução nossa; negrito nosso).

Dufief, reuniu em sua empresa grande parte dos nomes que cultivaram a estética naturalista, criando o que foi chamado de "*auteurs Charpentier*" que eram: Zola, Flaubert, Goncourt, Daudet. A respeito da relação do editor francês com os autores citados afirmou Dufief (2002, p.92):

> *La relation devient bientôt beaucoup plus personelle. Charpentier veut avoir avec ses auteurs des liens presque familiaux; il demande à Flaubert et à Zola d'être les parains de ses enfants; Edmond, lui, dera le parrain de sa fille Jeanne, baptisée en 1880; dans une lettre à Goncourt du 2 décembre 1879, Flaubert s'irrite contre ces parrainages obligés: «La conduite des Charpentier forçant au parrainage leurs pauvres auteurs me semble monstroueuse d' iniquité». Goncout participe, à partir de 1876, aux dîners qui réunissent les auteurs Charpentier; ces rencontres relancent, exacerbent les rivalités et déviennent, dans le* Journal, *l'occasion d'une mise en scène obsessionelle de Zola, présenté comme un redoutable plagiaiare. Les Charpentier tentent de jouer les médiateurs et de maintenir coûte que coûte la cohésion du groupe naturaliste de plus en plus dechiré.*[13]

Apesar de dizer em um dos parágrafos de seu texto que não quer estabelecer paralelos entre o Brasil e a França, Adolfo Caminha declara no texto "Editores" que naquele país "a literatura é uma das mais opulentas do mundo" e "os escritores vivem de seus livros, de sua pena, e chegam mesmo a enriquecer, quando a simpatia pública os protege". Assim, Adolfo Caminha não encontrou na França somente o editor ideal, encontrou também o autor ideal. Para ele, a situação do escritor e da literatura brasileira era bem diversa do escritor e da literatura francesa. Ao compor um retrato do escritor brasileiro e da literatura nacional bem distantes do estatuto de uma atividade profissional, afirmou:

> Veja-se agora quão diferente é o trabalho da inteligência miseravelmente paga neste país de monopólios. O romancista, por exemplo, o romancista de talento,

---

13 "A relação se torna logo muito mais pessoal. Charpentier quer ter com seus autores laços quase familiares; ele pede a Flaubert e a Zola para serem os padrinhos de seus filhos; Edmond, lhe dera para padrinho de sua filha Jeanne, batizada em 1880; em uma carta a Goncourt de 2 de dezembro de 1879, Flaubert se irrita contra esses apadrinhamentos obrigados: 'A conduta dos Charpentiers forçando o apadrinhamento aos seus pobres autores me parece de uma monstruosa inquietude'. Goncourt participa, a partir de 1876, dos jantares que reúnem os autores Charpentier; estes encontros, lança, exacerba as rivalidades e se torna no Journal, a ocasião de uma direção de cena obsessiva de Zola, apresentado como um redutível plagiário. Os Charpentiers tentam se fazer de mediadores e de manter custe o que custar a coesão do grupo naturalista mais e mais despedaçado" (Tradução nossa).

> que não escreve consultando o gosto pulha da burguesia, tem necessidade absoluta de um ano inteiro para fazer sua obra, com especialidade aqui no Brasil, onde a literatura está longe de ser uma profissão; e ele, que além de romancista é empregado público, dispõe de um tempo relativamente escasso; observa, estuda, medita, consome, enfim, toda sua atividade intelectual, toda sua paixão de artista num labor quase incessante, renunciando a prazeres, esquecendo interesses pessoais, fechado, como um asceta, no seu tugúrio, no seu gabinete de trabalho – é um incansável, muita vez um alucinado, que vai, com o seu nome, honrar as tradições de sua pátria. (Caminha, 1999a, p.120)

Observamos que na opinião de Adolfo Caminha a construção de um perfil ideal de autor, formado por traços como o talento, o gosto pessoal, o trabalho fundamentado na pesquisa, como reação ao gosto da maioria, que ele parece caracterizar como "o gosto pulha da burguesia", denotando um lado do confronto aludido anteriormente na maioria das vezes não foi recompensado financeiramente. Ao falar da situação real do escritor de seu tempo, Caminha lamenta que ele não possa viver unicamente de seu trabalho intelectual, tendo, quando consegue um espaço no campo econômico ou no de poder, que se dedicar, sobretudo no caso do Brasil, ao trabalho no funcionalismo público ou a uma outra atividade que lhe renda uma remuneração fixa com a qual possa suster a si e à sua família.

Na compreensão de Adolfo Caminha a respeito do trabalho do autor, junte-se a uma intensa atividade intelectual realizada pelo escritor o dever de "honrar as tradições de sua pátria", fazendo do autor um sujeito empenhado, tanto do ponto de vista da própria atividade literária, para a qual ele deve concorrer com o melhor de seu empenho e zelo, quanto do ponto de vista da relação da literatura com a sociedade, sobretudo na constituição de uma definição clara e objetiva de pátria, que se expressa, entre outras possibilidades artísticas, nas letras nacionais, mesmo que essa pátria não se reconheça nos textos publicados, uma vez que nem todos os escritores que trabalharam com esse objetivo fizeram ou fazem parte do cânone literário nacional, como foi o caso do próprio Adolfo Caminha.

Talvez esse objetivo seja a manutenção de um valor romântico, como tantos outros, que se sedimentaram na literatura nacional ao longo dos anos de sua realização, o que não seria diferente com a literatura naturalista. Bernardo Ricupero (2004, p.XX) declarou a propósito do objetivo dos nossos escritores românticos em formar a nação brasileira a partir de seus textos

literários ficcionais: "O problema da geração romântica é, além do mais, duplo: é político e cultural. O que é, contudo, menos simples é determinar onde começa o cultural e termina o político para esses homens, que, a partir de Estados em vias de serem estabelecidos, pretendem forjar nações". A respeito do empenho como característica fundamental da literatura brasileira, afirmou Antonio Candido (2000): "Este ponto de vista, aliás, é quase imposto pelo caráter da nossa literatura, sobretudo nos momentos estudados; se atentarmos bem, veremos que poucas têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo".

A literatura ideal

Esse mesmo caráter empenhado também foi abordado por Nicolau Sevcenko (2003), o que lhe serviu para designar a obra e a atuação dos escritores analisados por ele como "literatura militante", no caso mais especificamente a obra de Lima Barreto e de Euclídes da Cunha. São valores morais, éticos e econômicos que perpassam o fazer intelectual e literário ficcional de Adolfo Caminha, ou melhor dizendo, perpassam o conjunto da sua obra como aqui o compreendemos, como sinônimo do conjunto de suas atividades intelectuais, e esses mesmos valores compõem um retrato dos sujeitos implicados no sistema literário, destacadamente os sujeitos aqui analisados: os escritores e os editores. Esses sujeitos são constantemente referidos nos textos críticos de Adolfo Caminha (1999a, p.124) como se pode constatar na seguinte citação:

> Se é verdade que *o escritor* não deve sacrificar o seu *ideal artístico*, produzindo obras de fancaria, no *intuito exclusivo de auferir vantagens pecuniárias*, transformando a *Arte* num *grosseiro comércio de livros por encomenda*, nivelando-se com o *pasquineiro* irresponsável e sem dignidade, cuja *única ambição é ganhar dinheiro*, ou como o *varejista imbecil*, todo entregue à faina de explorar o bolso alheio – não resta dúvida que, por sua vez, **o editor** deve ser um **homem inteligente e honesto, desinteressado até certo ponto**, e que **saiba distinguir um bom livro, um trabalho original**, de uma obra sem valor, manufaturada *à la diable*, feita expressamente para a tolice humana.

Em mais essa citação veem-se, segundo a opinião de Adolfo Caminha, o perfil ideal do escritor e do editor e, em ambos, a crítica ao comércio e ao

lucro como objetivo exclusivo, bem como ao início de atividades que se tornaram constantes na indústria cultural no século XX: a produção em série e a reprodução da arte conforme o gosto convencional, ou ainda mal executada, conforme se pode constatar com o uso da expressão francesa *à la diable*, ou seja, feita sem sentido, de maneira desordenada. Na concepção de alguns filósofos do século XX, essas ações eliminam a manutenção de uma condição essencial da obra de arte: a sua originalidade ou, para usar aqui um terno de Walter Benjamin (1983, p.7), o *hic et nunc*: "À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra".

Se o autor, o editor e o meio literário ideais estavam na França, é interessante constatar também o fato de que, para Adolfo Caminha, não era ideal que a França estivesse aqui, ou seja, não era ideal que os leitores brasileiros consumissem somente obras importadas daquele país, fazendo que o campo literário nacional não se desenvolvesse. Nesse sentido, vemos o quanto Adolfo Caminha era consciente da situação do escritor de seu tempo.

A França não é aqui? A França é aqui?

> *Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês. Amo a França como um ambiente propício, etc. Tudo muito velho, muito batido, muito Joaquim Nabuco. Agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões.*
>
> *(Silviano Santiago, Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade)*

Adolfo Caminha reconheceu o problema de produção da literatura em uma escala mais ampla, ou seja, como consequência da entrada do Brasil no circuito internacional das relações comerciais com as quais bens de consumo

e bens culturais passaram a estar mais presente no Brasil do final do século XIX e a causar impacto na cultura brasileira, alterando modos de vida e costumes da sociedade nacional. Essa entrada também trouxe impactos consideráveis no ofício do escritor e nas suas relações com os vários sujeitos nele implicados.

Esses impactos foram registrados não somente por Adolfo Caminha em seus textos críticos e ficcionais, mas também por Coelho Neto em *A conquista*, o segundo título da trilogia iniciada com *A capital federal* e composta ainda por *Fogo-fátuo*. Em *A conquista* as inúmeras personagens, na sua maioria intelectuais, lutam contra a escravidão e a monarquia e também reivindicam a criação de leis e instituições que preservem os direitos do autor.

Um exemplo caro de que Adolfo Caminha reconheceu que o Brasil fazia parte desse circuito comercial mais constante de bens de consumo e de bens culturais importados foi o fato de o país ser, por exemplo, o destino de inúmeros títulos franceses que pouco interessaram ao público do país de Balzac e Zola e, somente por serem escritos em francês, possuiriam atributos suficientes para caracterizá-los como exemplo de boa arte literária e por isso seriam adotados pelos leitores brasileiros, que, pela forte influência cultural francesa, pareciam já estar com o gosto literário "estandardizado", para usar aqui um termo mais empregado à massicultura, consumindo tudo quanto levasse a etiqueta "Produit en France".

Nesse sentido, livros são simplesmente produtos que satisfazem as necessidades do mercado e a suposta necessidade dos consumidores, uma vez que essa é criada pelo próprio mercado, muitas vezes com a pretensão de afirmar valores como educação, etiqueta, bom gosto literário; enfim, com o objetivo de afirmar uma tradição e uma civilização ou civilidade. A respeito dos títulos franceses trazidos para o Brasil, Adolfo Caminha, em seu texto "Novos e velhos", fez o seguinte comentário, valendo-se de palavras de Émile Zola, que ele, talvez ironicamente, cita em francês, mostrando-se, ele mesmo, influenciado por ideias e autores estrangeiros, no caso um autor naturalista, como também demonstrando que o seu público leitor do jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, era conhecedor daquele idioma, não havendo, assim, a necessidade de traduzir o trecho citado:

> Em tais emergências, que faz a França? Manda-nos livros, esgota suas edições, abusando de nossa preguiça e também de nossa boa fé, para não dizer ingenuidade.

Não há muitos anos, o próprio Zola escrevia estas palavras, – uma verdade frisante como tudo quanto sai de sua pena admirável: – *On m'a conté qu'il y avait, à Paris, certaines maisons dont la specialité était d'acheter au poids ces soldes d'exemplaires invendues et de de les expédier em Amérique, dans l'estrême Orient, dans les colonies, jusque chez les sauvages, ou elles s'en décarrassement à de très beaux prix les lecteurs de ces pays lointais étant peu difficiles et devorant tout ce qui vient de France.*

Eis aí como a França se desentulha dos livros inúteis – manda-os para o Brasil, para a Algéria e até para os selvagens... (Caminha, 1999a, p.18)[14]

A essa citação junta-se uma outra, na qual Adolfo Caminha evidencia não só a importação dos livros, mas dos gêneros literários e do modo de escrever e de, no caso do teatro, de representar. Segundo ele, o gosto pelo teatro francês imperava nos palcos cariocas. E, apelando para uma cena do seu cotidiano de leitor e observador da vida na capital do império, afirmou:

Uma das primeiras cousas que eu faço todos os dias, logo que acordo e me levanto, é correr os olhos sobre os jornais da manhã, principalmente sobre as *seções teatrais*, com essa curiosidade infantil de quem dá o cavaco por um bom espetáculo. – Uma espécie de instinto natural, um prurido irresistível me leva a esse canto das folhas diárias donde saio sempre com desgosto.

Nenhuma novidade, nenhuma peça nova de editor brasileiro! Sempre o mesmo menu, as mesmas variantes! Dumas, Sardou, Feuillet, Echegaray... Sardou, Feuillet, Dumas...

A gente chega a duvidar de que está mesmo no Rio de Janeiro, na capital do Brasil. Deixa-se cair o jornal da mão, chega-se à janela, e vê-se o grande céu brasileiro lavado de sol, largo, imenso e belo, a entornar luz sobre os míseros indígenas da América. (Caminha, 1999a, p.165-6)

Ainda nesse mesmo texto, fica claro para o leitor que o gosto estandardizado pelos produtos franceses, além de se mostrar em objetos, entre eles os livros, e gêneros literários, estava presente nas práticas dos sujeitos do sistema literário, como é o caso dos tradutores. Uma vez que o gosto pelo teatro era, sobretudo, o gosto pelo teatro francês, com recorrentes montagens de *Conde de Monte Cristo* e de *A Dama das Camélias*, os tradutores entravam em campo,

---

14 "Contaram-me que havia, em Paris, certas casas cuja especialidade era comprar no peso saldos de exemplares pouco vendidos e de os enviar para a América, para o extremo Oriente, para as colônias, até para os selvagens, onde eles os vendem a um belo preço, para os leitores dos países distantes que devoram tudo o que vem da França" (Tradução nossa).

fortalecendo o gosto estabelecido e atuando como agentes de mediação entre o autor, o público e a obra: "Traduções, traduções e traduções – eis o *mot d'ordre*, a maldita mania, a lesão incurável!" (ibidem, p.166).

A respeito das traduções de textos ficcionais realizadas pela Garnier, afirmou Laurence Hallewell (2005, p.217-18):

> Seu programa de traduções foi um acréscimo a este trabalho, e muito mais amplo. Os livros franceses constituíram o número quase total das traduções, representadas em sua maior parte, pelos romancistas populares: Dumas pai, Victor Hugo, Montepin, Octave Feuillet, Arsène Houssaye, Émile Gaboriau e Júlio Verne, o mais rentável de todos.

Além de Garnier, a editora Laemmert também realizou traduções, não somente de títulos franceses, mas também de obras de autores alemães, como *Amorosas paixões do jovem Werther*, essa supõe-se traduzida pelo próprio Eduardo Laemmert, as *Aventuras pasmosas do celebérrimo Barão de Münchhausen*, feita pelo professor do Colégio Pedro II Carlos Jansen Muller, e tantos outros como também nos informa o citado e referenciado Hallewell.

Ironicamente, Adolfo Caminha, na citação de seu texto que fizemos anteriormente, fez uso da expressão francesa – *mot d'ordre* – para caracterizar a situação do teatro no Brasil, e, por extensão, da literatura e da vida cultural que ele descreveu. Porém o mais irônico, e talvez contraditório, é que bem antes de morrer, Adolfo Caminha trabalhava em uma tradução do teatro de Balzac, o que talvez só se justificasse por não se tratar de um escritor romântico como o eram os autores dos títulos citados: "Caminha deixou inéditos os *Pequenos Contos* e trabalhava em *Ângelo* e *O Emigrado*, que talvez fossem romances, *assim como na tradução do teatro de Balzac*, tendo ainda anunciado o livro *Duas Histórias*" (Azevedo, 1999, p.16, grifo nosso).

Ainda assim, Caminha estava consciente do que significava o alargamento da influência econômica e cultural da França na América, o que é possível constatar em seus textos de *Cartas literárias*, mas sobretudo na coluna intitulada "Sabbatina" do jornal *O Pão*, na qual ele defendia os folguedos populares. Em *Tentação*, há mais um exemplo de defesa de um estilo de vida mais próximo do estilo defendido pelos românticos, o que se repete também em alguns dos seus contos, pois naquele seu último romance a personagem Evaristo é um descontente com as afetações da família de Luís Furtado, sempre pronta a fazer bajulações e

adulações aos mais poderosos e, especialmente, aos membros da família imperial. Tratando especificamente da Padaria Espiritual, Gleudson Passos Cardoso (2002, p.23-4) afirmou quanto ao pensamento social dessa agremiação:

> a Padaria Espiritual optou por interpretar a realidade nacional de acordo com a realidade popular que compunha a nação brasileira. Em geral, a Padaria elegera os modos de vida dos habitantes dos sertões e vilarejos como definidores do caráter nacional. Na arena de debates intelectuais da imprensa de Fortaleza, bem como das principais cidades do Brasil, esse discurso procurou elaborar uma identidade nacional ao seu público leitor, naqueles tempos em que intelectuais e políticos buscavam uma imagem para representar a nação brasileira.
>
> Em sua leitura social, a Padaria Espiritual comportou alguns traços de teor nacionalista-regionalista (reportando-se à características típicas do povo cearense), diante daqueles tempos de indefinição política.

Ainda tratando especificamente do teor da coluna Sabbatina, de *O Pão*, afirmou Cardoso:

> O que poderá parecer conservadorismo romântico da parte de "Bruno Jaci" e "Félix Guanabarino" (respectivamente José Carlos Júnior e Adolfo Caminha), é uma reflexão sobre o processo de aculturação do Ceará realizado com o investimento das potências imperialistas, a fim de expandirem as atividades da economia industrial-monopolista. E Fortaleza, com a criação da estrada de ferro Fortaleza-Baturité (1877-79), o Farol do Mucuripe (1872), a Ponte dos Ingleses (1906) e as vilas operárias (1912 – 1914), já conhecia tal realidade. (ibidem, p.27-8)

Robert Howes (2005, p.182), tratando de *Cartas literárias* e do romance *Bom-Crioulo* a partir das perspectivas de raça e sexualidade, afirmou a propósito da consciência de Caminha quanto ao processo de influência francês no Brasil do final do século XIX:

> Na esfera internacional, a década de 1890 foi também um período de mudanças. Caminha estava escrevendo no ponto alto do imperialismo e da ascensão cultural da Europa. *As Cartas Literárias demonstram que ele compartilhava da admiração da elite brasileira pela cultura francesa mas também estava ciente do potencial perigo para o Brasil do expansionismo europeu.* Esta ameaça está simbolizada no romance [*Bom-crioulo*] pelo navio inglês trazendo imigrantes italianos, o qual rapidamente ultrapassa o lento navio de guerra brasileiro com sua tripulação de negros e mulatos, e a inspeção superficial do navio feita pelo oficial da marinha inglesa parecido com o rei da Alemanha.

Se a influência da França na vida cultural brasileira é recorrentemente apontada por Adolfo Caminha em seus textos críticos, ela também ocorria no cotidiano, seja na constituição de um novo modelo de cidade, como ocorreu durante a *Belle Époque*, seja também na adoção de posturas e comportamentos. Se a França não era o ideal, foi de lá que veio um dos principais editores do Brasil da segunda metade do século XIX: Baptiste Louis Garnier.

Baptiste Louis Garnier

Naquele constante movimento de influência vindo da França, Adolfo Caminha, ao tratar dos editores estrangeiros que atuaram no Brasil, preocupou-se em registrar sua opinião a respeito de Baptiste Louis Garnier, aqui já citado como o mais importante dos editores brasileiros da segunda metade do século XIX. Nesse registro, Adolfo Caminha reproduziu um suposto diálogo dele com um amigo, ao verem, na rua dos Ourives, no Rio de Janeiro, "o Garnier, o velho Garnier, o editor Garnier!". Vejamos o que disse Adolfo Caminha (1999a, p.122-3):

> Uma ocasião, íamos, eu e um amigo, pela rua dos Ourives, quando esse, estacando, e com a voz misteriosamente sepulcral, chamou a minha atenção para **um homenzinho baixo, meio encarquilhado e senil**, mas todavia **forte** e **bem disposto**, que seguia pela outra calçada.
>
> – Conheces?
>
> – Não; alguma notabilidade?
>
> – Oh, homem! **o Garnier**, **o velho Garnier**, **o editor Garnier!**
>
> E ajuntou com respeito:
>
> – **Uma fortuna! Quase todos os escritores brasileiros, desde Alencar, têm pago seu tributo ali, ao velho.**
>
> E o meu amigo, trocista incorrigível, entrou a narrar episódios da vida de Garnier, alguns dos quais me fizeram rir.
>
> Dias depois **o bom velho** entregava a alma a Deus e um belo dote à família.

Na reconstituição do diálogo citado, Adolfo Caminha enfatizou somente os aspectos que considerava pejorativos da figura de Garnier, ressaltados por ele e pelo seu amigo ao avistarem "o velho" na rua dos Ourives, destacando os seus aspectos físico e mental – encarquilhado e senil –, apesar de destacar também, logo em seguida, que o homem estava forte e bem disposto, talvez por ironia, ou talvez para dizer que ainda teria força para tirar o quanto pu-

desse dos autores, como o fizera, com José de Alencar, segundo o suposto amigo trocista de Caminha, esse talvez um dos personagens de seus textos críticos.

É de causar estranhamento que Adolfo Caminha dissesse não conhecer o editor Garnier. Em sua fala parece haver mais um tom de ironia do que de desconhecimento propriamente dito, pois apesar de não saber ao certo de quem se tratava, ele conferiu, imediatamente, ao suposto desconhecido o caráter de "notabilidade". Talvez esse desconhecimento se dê pelo fato de que Baptiste Louis Garnier faleceu em 1º de outubro de 1893, no ano em que Adolfo Caminha publicara, pela Domingos de Magalhães, *A normalista*, o seu romance de estreia. Destaque-se também o fato de que só no final de 1892 Adolfo Caminha retornou ao Rio de Janeiro, após um período de praticamente quatro anos (1888 – 1894) vivendo em Fortaleza. Mas o que nos parece mais compreensível dessa situação é que Adolfo Caminha quisesse mesmo manter-se distante da figura de Garnier a quem ele não via com bons olhos. Do aspecto físico e mental do editor, Caminha e o pretenso amigo, um "trocista incorrigível", passaram às situações ligadas à vida financeira e moral de Garnier.

Esse olhar negativo para a personalidade de Baptiste Louis Garnier parece ter preponderado nos registros a respeito da ação dos editores no Brasil do período em causa, pois Laurence Hallewell (2005, p.207), a respeito desse editor francês registrou:

> Muito ao contrário, enquanto Plancher é lembrado por seu espírito e Paula Brito por sua natureza bondosa, *o "Bom Ladrão" Garnier adquiriu a reputação póstuma de avarento*. As lembranças de seus contemporâneos descrevem a figura nada simpática de um homem baixo, gordo, míope, de fala lenta, de enorme cabeça redonda, queixo fugidio, sentado, com uma pena na mão, diante de uma escrivaninha alta, no canto mais afastado de sua sombria e poeirenta loja, descolando selos não-carimbados da correspondência recebida, preservando os envelopes para serem usados novamente e murmurando para si mesmo: "Ah! pauvre Baptiste, si j'étais riche comme mon frère..."[15]

Mais uma vez fazemos uso do texto de Françoise Bayard que, ao tratar da imagem do homem de negócios no século XVII na França, destaca a recorrência de aspectos pejorativos, seja na sua fisionomia, seja na sua compleição

15 "Ah! pobre Baptiste, se eu fosse rico como meu irmão..." (Tradução nossa, grifo nosso).

física, seja no seu caráter. Comumente, esses homens de negócios são gordos e baixos, feios, característica essa que se liga à maldade; também comumente, são representados como entregues aos vícios, são frequentemente avaros, violentos, cometendo os mais diversos tipos de crimes. São também acusados de viver no luxo de suas casas, no conforto exagerado e rodeados de serviçais sempre prontos a fartar-lhes a fome pantagruélica diante de uma mesa lauta. Bayard (1986, p.8) vai além:

> *Ces festins s'accompagnent d'orgies «puisqu'ils y pratiquoient des impudicitez capables de faire rougir les ténèbres qui leurs servoient de voile». Insolence, avarice, violence, absence de morale, corruption et débauche générale font donc des financiers «une maudite engeance», «une perverse race», «les ordures de la France», des «larrons pervers», «des voleurs publiques», «des monstres pervers» et de «batarde race» condamnés à l'Enfer...*[16]

Guardadas as devidas proporções e levando-se em consideração o recorte examinado por Bayard, ainda assim, é interessante constatar que um olhar pejorativo continua traçando um perfil igualmente negativo dos homens de negócio relacionados ao mundo da arte e, em especial, ao campo literário, uma vez que Bayard destacou e analisou imagens escritas por romancistas, teatrólogos e memorialistas, ou seja, de sujeitos que escrevem a partir de suas experiências com o mundo dos negócios, mundo que, novamente segundo Bayard, eles não desconheciam: "*Le métier de financier est donc parfaitement connu des gens des lettres du XVII^e^ siècle qui, en bons observateurs, témoignent aussi de l'integration et de l'ascension sociales des ces hommes ou de leur famille*" (ibidem, p.16).[17] Essas imagens resultam no que Bayard chamou de "Laquais-financier".

O mais interessante a partir desse suposto diálogo é que Adolfo Caminha, no momento da escrita do texto, tece uma rede de referências que liga o editor Garnier ao mundo do impresso, e não de qualquer tipo de impresso, mas do

16 "Estes festins se acompanham de orgias 'uma vez que neles praticam impudicícias capazes de envergonhar as trevas que lhes serviam de véu'. Insolência, avareza, violência, falta de moral, corrupção e deboche geral fazem, então, dos financistas 'uma maldita categoria de pessoas detestáveis', 'uma raça perversa', 'o lixo da França', 'os ladrões públicos', 'os monstros perversos' e a 'raça bastarda', condenados ao Inferno" (Tradução nossa).

17 "O ofício dos financistas é então perfeitamente conhecido dos letrados do século XVII, que, como bons observadores, testemunham também a integração e a ascensão social destes homens e de sua família" (Tradução nossa).

impresso literário ficcional, pois imediatamente ao nome do editor ele junta o nome do já citado José de Alencar. Em outro trecho do mesmo texto, de modo irônico, ele tece relações entre o lucro do trabalho de Garnier e dos autores cujas obras foram editadas por ele: "Os serviços que o velho Garnier prestou às letras, foram largamente, abundantemente recompensados. Que o digam Machado de Assis, Aluísio Azevedo... Como já deixei perceber, vi-o apenas uma vez, de relance, mas duvido, pelo que sei de suas qualidades mercantis, que ele fosse um homem generoso...". Fica clara a necessidade de Caminha de dizer que nunca tivera relação mais estreita com Garnier, ou seja, de que ele ainda não seria o editor ideal. As reticências ao final desse período denotam além de uma suspensão de pensamento, uma espécie de segundo sentido por trás do que afirmava o enunciado.

Tensões e mais tensões

A crítica de Adolfo Caminha, porém, se dirige também à imprensa que, segundo ele, não economizava o epíteto de "benemérito" aos editores. Ao estender desse modo a sua crítica ele retoma a já citada personagem senhor F, aqui chamado de editor F:

> Todo editor em nosso país é, por sistema, um "benemérito", um "protetor das letras pátrias", um "incansável". A imprensa cobre-o de elogios, mete-o numa roda viva de aplausos, toca o búzio do reclame, transforma-o numa espécie de semideus glorioso, aureolado por um clarão de fofa imortalidade. Por quê? Pela simples razão de haver editado qualquer livrinho de versos, que não lhe custou dinheiro, que não lhe deu trabalho, e cuja publicação foi autorizada por uma natural veleidade de poeta bisonho. Eis aí o grande serviço que "acaba de prestar à literatura nacional o *editor F*..."! (Caminha, 1999a, p.122)

Criticando a imprensa e os editores, a única possibilidade seria buscar um perfil ideal em outro lugar. Mais uma vez, o lugar escolhido foi a França, e, como vimos anteriormente, o editor ideal foi Charpentier. Porém, na citação que se verá a seguir, um novo par de tensão aparece, fundamentado nas características nacionais ou naquilo que definiria, segundo Adolfo Caminha, o Brasil em sua vida intelectual e literária de então, vida essa muito próxima, como já vimos nas palavras de Bernardo Ricupero, da política pelo menos naquele período de assentamento das raízes nacionais que foi o período pós-independência.

A França, e mais precisamente Paris, sempre aparece como modelo, como esperança ou guiadora e atrativa de olhares e desejos; ela é uma espécie de tensão especular na qual os intelectuais brasileiros insistem em querer se ver, mesmo que a imagem refletida estivesse borrada. O que, no caso de Adolfo Caminha, se torna mais e mais dramático, pois se torna difícil dizer o quanto ele defendia e o quanto ele repudiava esse possível encontro com o outro lado do espelho, como já constatamos nas citações feitas anteriormente. Ao mesmo tempo que encontra na França as condições ideais de produção da literatura, Caminha insiste em dizer que a França não é aqui. Ainda assim para ele os editores franceses eram os ideais:

> Isso prova que em França os editores não encaram somente o lado mercantil, financeiro, da cousa.
>
> Selecionam, às vezes com prejuízo de seus interesses, protegem o talento, nobilitam-se perante a sua pátria, são verdadeiros beneméritos.
>
> Mas a França é um país essencialmente intelectual, argumenta-se.
>
> É verdade, ia-me esquecendo que estamos no Brasil, onde a profissão de escritor é a mais desgraçada de todas as profissões. O argumento acordou-me dessa meiga ilusão. Estamos no Brasil... (ibidem)

Como um homem de seu tempo, assim como o fizeram também gerações anteriores a sua e das quais ele foi herdeiro, como aquela que ficou conhecida na *História da literatura brasileira* de José Veríssimo como o modernismo de 1870, geração da qual fizeram parte inúmeros intelectuais cearenses, entre eles podemos citar Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Rocha Lima, Tomás Pompeu de Souza Brasil, todos eles com passagem pela Escola de Direito do Recife, de onde também saiu Sílvio Romero, Adolfo Caminha oscilou entre a construção de uma imagem nacional que se identificava com a França e ao mesmo tempo a negava.

Essa, porém, não era a única tensão existente. Outra tensão para ele foi a da vida na cidade grande, onde supostamente o mundo apresentaria seus encantos, suas possibilidades, tendo o escritor cearense, até mesmo, a oportunidade de conhecer Nova York, o que encontramos narrado em seu livro *No país dos ianques*. Mas ao mesmo tempo em que a cidade era para ele deslumbrante, havia um certo encantamento pelo lugares bucólicos, afastados da "civilização". Esse novo par de tensão está presente não somente nos seus textos críticos, mas também nos seus textos ficcionais, com a busca

constante de um lugar no qual ele mesmo e suas personagens se sentissem a salvo do progresso que batia à porta e parecia assustá-lo ao mesmo tempo que o atraia.

Talvez esteja nessa tensão a explicitação de uma existência ocorrida entre duas fortes estéticas literárias: o romantismo e o naturalismo, ambas cultivadas por ele, o que o coloca numa espécie de encruzilhada estética, atravessada pelo simbolismo, que certamente ele já tomara conhecimento em Fortaleza por intermédio da Padaria Espiritual ao ler o *Só*, do poeta português Antônio Nobre, que já andava nas mãos dos homens de letras na capital do Ceará, como afirmou Caminha. Para Sânzio de Azevedo (1996), o simbolismo cearense teve relações diretas com Portugal bem antes de tomar conhecimento do grupo encabeçado no Sul do Brasil por Cruz e Souza, a ponto de, mesmo não havendo contato entre Norte e Sul, o Brasil teria uma literatura simbolista.

É preciso retomar um fato já aqui apontado: o de que no final do século XIX várias cidades do país, entre elas Fortaleza, e sobretudo o Rio de Janeiro, passavam por grandes reformulações que atingiram não somente ruas e praças, mas corpos e mentes, reformulações estas que nem sempre foram benéficas para o conjunto da sociedade, provocando a exclusão dos setores mais pobres. Essas supostas tensões internas do pensamento de Adolfo Caminha são tensões não somente pessoais, particulares do autor, mas da sociedade da qual ele fazia parte.

Nesse verdadeiro campo minado, entre dúvidas, aflições pessoais, tensões sociais, entre a crença no progresso e a temeridade do que o mundo do bota-abaixo poderia construir de novo é que nossos intelectuais, considerados maiores ou menores, se movimentaram, ao ponto de, analisando o período conhecido como *Belle Époque*, quando essas tensões se intensificaram, Nicolau Sevcenko (2003) chamá-los de "os mosqueteiros intelectuais" e de "paladinos malogrados". Os primeiros eram encantados com o progresso, o cientificismo, a república; esses eram descontentes, desiludidos, enfim, malogrados em seus intentos e projetos, entre eles podemos citar: José Veríssimo, Lopes Trovão, Augusto do Anjos, Farias Brito, Euclides da Cunha e também Adolfo Caminha.

Para muitos, a República foi a vitória do arrivismo, da incompetência, da imbecilidade, da aventura política. O que resultou em um afastamento dos intelectuais na participação do poder. Nicolau Sevcenko foi categórico ao tratar do resultado inesperado que tomou o movimento pela implantação da República, sobretudo os seus resultados nos meios intelectuais:

> A imensa transformação social, econômica e cultural que eles ajudaram a realizar, atuando como catalisadores de processos históricos, tomou um rumo inesperado e contrário às suas expectativas. Em vez de entrarem para um universo fundado nos valores da razão e do conhecimento, que premiasse a inteligência e a competência com o prestígio e as posições de comando, viram tudo reduzido ao mais volúvel dos valores: o valor do mercado. (ibidem, p.115)

Adolfo Caminha, mesmo sendo um funcionário público, estava entre esses, ou seja, os malogrados, sobretudo se lembrarmos aqui o fato de que ele não concordava, por exemplo, com o governo de Floriano Peixoto. Fato este que Caminha (1999a, p.63-4) afirmou em uma das suas *Cartas literárias:*

> *Senhor Redator*: – No atual momento da vida brasileira parecerá um despropósito ventilar questões que não digam direta ou indiretamente com a política militante, larga demais, extraordinariamente bojuda para conter grande número de sectários de todos os partidos; e o assunto desta carta funde-se todo na obra que, sem estardalhaço nem exageradas pretensões, acabo de publicar: a *Normalista*.
>
> Muito embora. O verdadeiro artista ou homem de letras, vivendo, por força de sua índole, uma vida puramente subjetiva de reflexão e estudo, lamenta de si para si, no silêncio de seu gabinete, as grandes comoções intestinas como esta que o Brasil experimenta há dois meses, sem contudo irromper o fio de suas idéias, nem alterar o seu *modus vivendi*, imiscuindo-se noutro gênero de especulações contrárias à sua vocação.
>
> Isso não é ser indiferente às dores da pátria – é ser coerente com os seus princípios e subordinado à sua índole de artista.
>
> Agora mesmo, quando vou traçando estas linhas, ouço bombardeio, tiros surdos ao longe, mas nem por isso abandono a idéia fixa em meu cérebro de continuar a escrever, porque o contrário seria perder o *momento psicológico*, a ocasião precisa e inadiável, em que o espírito, obedecendo a um impulso natural e irresistível, forte como o que impele o criminoso para o crime, reclama imperiosamente a transmissão do pensamento para o papel.
>
> Ninguém tem o poder de pensar, a um certo momento de sua vida, uma coisa diferente daquela que efetivamente pensa. – É o Sr. Ramalho Ortigão quem o afirma.
>
> E, de fato, como hei de eu dar atenção ao bombardeio que lá vai troando na baía, se o meu espírito está completamente absorvido, absolutamente dominado pela idéia de fazer literatura?

Vemos nessa longa citação que uma batalha interna acontecia no espírito de Caminha, mas o que nos parece ser também fruto do citado malogro expe-

rimentado com a instauração da República, afinal, Adolfo Caminha também era um dos que sonharam e trabalharam para o fim da Monarquia, tendo sido um dos membros do Clube Republicano do Ceará desde o seu início, como nos informa Sânzio de Azevedo, (1999, p.158) tendo mesmo pronunciado um discurso por ocasião da instalação do governo republicano provisório do Estado do Ceará "no dia seguinte ao dia da Proclamação da República".

Frota Pessoa (1902, p.219-20), que estiveram presente nos últimos momentos de Adolfo Caminha e, já em 1902, escreva sobre ele, foi feliz ao relembrar a participação de Caminha no movimento republicano em nosso país:

> Nessa occasião deu-se a proclamação da Republica. O seu romance sentimental não o impedira de contribuir para a grande libertação. Desde os tempos de aspirante que se manifestára republicano, com as mais avançadas idéas democráticas. Na Escola de Marinha, quando se tratou de prestar homenagem a Victor Hugo, elle, orador official por commisão dos collegas, exaltou o genio revolucionario do grande morto, e isto em presença do proprio imperador. E no Ceará fazia parte do Club Republicano, fundado nos ultimos tempos do Imperio.
>
> Assim, logo que foi substituído o governo do Ceará, os seus companheiros de propaganda, collocando-se acima dos preconceitos, que haviam banido moralmente da sociedade o destemido marinheiro, mandaram buscal-o para participar das festas que se realisavam, commemorando o grande acontecimento, e, sendo-lhe dada a palavra, pronunciou um discurso que enthusiasmou o auditório.

Diante de tanto envolvimento com as ideias republicanas, como então explicar a indiferença de Adolfo Caminha pelas coisas da pátria, pela república com que sonhara? Voltamos novamente a Frota Pessoa que nos dá como indício do malogro a rejeição dos seus companheiros de farda e de movimento político pela sua união a uma senhora já casada com um oficial do exército:

> Mas nada prevaleceu contra a sanha surda dos seus perseguidores. Em principios de dezembro o ministro da Marinha chama-o com toda a urgencia á Capital Federal. Debalde os seus superiores a bordo do patacho intervêm, communicando ao governo que o official se achava de licença, por molestia; a ordem é irrevogavel, e elle parte de novo. Chegado ao Rio, é mandado embarcar immediatamente num vaso de guerra que ia zarpar para a Europa.
>
> Caminha apresentou-se a bordo e ao commandante declarou peremptoriamente que não seguia. Conselhos, admoestações, ameaças, tudo foi debalde. Tentou obter uma inspeção que comprovasse a debilidade da sua saúde; foi-lhe declarado que não lhe seria concedido nenhum attestado de moléstia, mesmo que realmente se

> achassem enfermo. Nessa emergencia adoptou um alvitre de philosopho: metteu-se em casa á espera dos acontecimentos. O commandante mandou prevenil-o de que o vapor só esperava por elle para levantar ferros e que não zarparia sem leval-o a bordo. Elle respondeu pelo portador que não iria. Parentes, amigos, camaradas á sua casa procuraram dissuadil-o do louco proposito. O ministro estava irritadíssimo. Foi então que o marinheiro tomou a resolução extrema: pediu a sua demissão da armada nacional.
>
> Demoraram-lhe o despacho do requerimento, protelaram a solução do caso, até que, porfim, tiveram que ceder, e Caminha, livre das cadeias disciplinares, o futuro amputado, sem dinheiro e nomeado praticante da thesouraria da fazenda do Caerá, chega á terra natal, jubiloso e feliz, levando o cumprimento do seu compromisso até o sacrificio. (ibidem, p.220-1)

Nesse excerto do texto de Frota Pessoa está uma possibilidade de explicação fundamentada na relação estreita entre vida e obra, o que resultaria numa leitura cristalizada da ficção de Adolfo Caminha tendo como palavra-chave a vingança, ou seja, os seus dois primeiros romances – *A normalista* e *Bom-Crioulo* – teriam sido escritos para que ele se vingasse da cidade de Fortaleza, que não aceitou a sua união com Isabel Jataí de Paula Barros, e, o segundo romance, para vingar-se da Marinha. Nesse motivo, ou seja, a vingança, unida ao ressentimento, estariam as causas para a desilusão de Caminha com as cousas e gentes da república recém-instalada.

Pápi Júnior (1897, p.5-6), escritor carioca radicado no Ceará, e contemporâneo de Adolfo Caminha é quem, no entanto, mais nos fala a respeito da participação do autor de *A normalista* nas lides do movimento republicano na então província do Ceará e quem nos dá uma outra possibilidade de compreender esse afastamento e desinteresse:

> Foi num desses assomos de revolta que o vi, pela primeira vez, em uma sessão do Centro Republicano, feita pelo calado da noite, sob as ameaças da policia monarchica dominante. Era uma sociedade utópica, gestada pelo espirito immalevolo de doze rapazes, que visionavam para a Patria progredimentos e liberdades.
>
> Havia ali para os profitentes a formula de um juramento solemne com promessas e sacrificios, – o empenho da honra e o desperdício da vida. Esse juramento fel-o com todas as altisonancias do seu caráter já formado pondo em phrases possuídas a rebeldia de suas ideias, a intimidez com que havia mais tarde de enveredar, com a sua existencia de sonhador, no meandro das grandes mentiras sociaes, dos preconceitos da burguezia intolerante, da inveja dos nullos e dos dentes aguçadissimos da ignorancia pretenciosa.

> A sua profissão de fé não foi a formula de uma adhesão banal e ridícula, trazia um brado intensissimo de revolta.
>
> Senhores! (disse ele) A Republica pode ser hoje uma aspiração patriótica, mas, as minhas idéias, sinto que me aproximam muito mais do campo egualitario do socialismo.

Se de início o sentimento produzido foi de alegria, o que veio a seguir foi a desilusão, de certo modo já aguardada por quem pretendia mais do governo republicano. Esses fatos aqui trazidos à tona têm como objetivo mostrar que a relação entre autores, obras e mercado está também permeada por circunstâncias sociais e pessoais, ou seja, que essas categorias, diferentemente de uma abordagem autocentrada, estão vinculadas às especificidades do espaço e do tempo que as produziu.

Esse sentimento de malogro de fim de século ou uma certa paralisação do país em todas as suas esferas foi também experimentada pelo mercado, sobretudo pelo mercado livreiro que está ligado aos autores e ao público. Como já afirmamos, parte considerável da década de 1890, portanto da primeira década da República, foi caracterizada pela estagnação, pelo sentimento de derrota que também marcou os nossos intelectuais, entre eles vários de nossos escritores. Apesar disso, era preciso publicar, ou seja, entrar em contato com os editores. No caso de Adolfo Caminha o seu primeiro editor foi Serafim Alves.

O primeiro editor o autor nunca esquece

Voltemos, porém, aos editores. Foi a partir do diálogo de Caminha com o seu suposto amigo trocista, anteriormente citado, que o autor cearense traçou em seu texto algumas informações a respeito do seu primeiro editor: o senhor Serafim Alves, que publicara os seus dois primeiros livros – *Voos incertos (primeiras páginas)* e *Judith e Lágrimas de um crente*, o primeiro de poemas e o segundo duas novelas, hoje volumes raríssimos e ambos melifluamente românticos. Aos vinte anos de idade, em 1887, ano em que dera a publicidade esses dois livros, Adolfo Caminha era um jovem membro da Marinha Imperial Brasileira e aspirante a autor, tendo já publicado um dos seus primeiros textos críticos em 1885.

Ao comentar a respeito de Serafim Alves, afirmou Adolfo Caminha (1999a, p.123): "Dias depois o bom velho [Baptiste Louis Garnier] entregava a alma a Deus e um belo dote à família. Não chorei, porque... porque não tive a mínima vontade, como não choraria pela morte do *Sr. Serafim Alves* ou de qualquer outro

livreiro da rua de S. José, por mais honesto que ele fosse". Apesar de destacar a honestidade de Serafim Alves, Adolfo Caminha não parece considerar que isso fosse um mérito, mais um valor obrigatório de todas as pessoa, pois logo em seguida ao comentário transcrito antes ele afirmou: "A melhor qualidade, a grande virtude que exalçava o finado Garnier era ser trabalhador e fazer pela vida honestamente. Ora, isso não é bastante para que um homem seja aclamado e mereça estátua. Quem não trabalha não tem direito à vida" (ibidem, p.123). A respeito de Serafim José Alves, Laurence Hallewell fez o seguinte registro:

> Muito mais importante foi o negócio fundado por Serafim Alves em 1851, no número 16 da praça D. Pedro II (hoje praça 15 de Novembro). Como já mencionamos, nos últimos anos do século XIX essa casa publicou mais livros no Brasil do que qualquer outra, com exceção da Garnier e da Laemmert. Perto do final do século, mudou-se para a rua 7 de Setembro nº. 83.[18]

Infelizmente, os registros de Adolfo Caminha a respeito de Serafim Alves são escassos. Salvo o fato de ele ter sido o seu primeiro editor, nada mais registrou Adolfo Caminha nesse sentido. Mas diante de tantos exemplos que reforçam a visão pejorativa de Adolfo Caminha a respeito dos editores, vale perguntar: qual a relação de Adolfo Caminha com aquele que publicou a maior parte de seus títulos?

Domingos de Magalhães

Em seu texto "Editores", Adolfo Caminha não registrou nenhum fato a respeito do editor dos seus romances *A normalista*, *Bom-Crioulo*, de *No país dos ianques*, memórias de viagem aos Estados Unidos e *Tentação*, seu último romance, que, segundo Sânzio de Azevedo (1999, p.133), "traz data de 1896, mas circulou mesmo a partir do ano seguinte". Os três primeiros títulos foram publicados por Domingos de Magalhães e o último pela livraria Laemmert, o único publicado por uma casa de editores estrangeiros. Em seu texto "Novos e velhos", Adolfo Caminha faz o seguinte registro a respeito das publicações do ano de 1893:

18 Laurence Hallewell no § 73 registrou que na seção portuguesa do Catálogo da Livraria Acadêmica da Casa Garroux, com aproximadamente 7.500 itens, as publicações da Garnier correspondem quase que à metade, as da editora Laemmert a pouco mais de um terço, vindo, logo em seguida a casa de Serafim José Alves, com o correspondente a 6% do número total.

> Se quiséssemos fechar hoje o balanço do ano que expira, contaríamos dificilmente meia dúzia de trabalhos dignos de figurarem na bibliografia nacional. Entretanto, este ano a messe foi abundante, registraram-se algumas estréias promissoras, novos e inteligentes editores vieram com o seu nobre esforço iniciar uma época de entusiasmo, infelizmente passageiro, de que resultaram de um lado algumas obras notáveis, e d'outro lado muitas obrinhas de merecimento duvidoso.

Nessa citação, no que diz respeito aos editores, Adolfo Caminha estava, possivelmente, referindo-se a Domingos de Magalhães, pois esse foi, como já vimos, na década de 1890, no Brasil, a grande estreia no campo editorial, uma vez que a editora e livraria Garnier estava em um momento de declínio, o que fez que a Domingos de Magalhães, uma empresa de capital nacional, se estabelecesse na publicação de autores também nacionais. No seu início, essa nova casa editora também se situavam na região menos prestigiada do que a rua do Ouvidor. Porém, à medida que os negócios prosperavam, a Domingos de Magalhães se estabeleceu entre as lojas chiques de produtos importados e de luxo da rua do Ouvidor, como é possível constatar na capa do romance *Bom-Crioulo*, evidenciando, desse modo, a sua ascensão.

Ainda a respeito de Domingos de Magalhães destacamos o seguinte fato: o editor procurava entre os novos escritores aqueles cuja obra e personalidade fossem capazes de produzir algum escândalo, o que, em tese, mobilizaria o interesse dos leitores. Na introdução da edição que preparou de *Missal* e *Broquéis*, de Cruz e Souza, afirmou Ivan Teixeira (1998):

> No início dos anos 90 [1890], surgiu [Domingos de] Magalhães e Companhia. Por imposição do mercado, essa editora teve de investir em autores inéditos, sobretudo aqueles que, com algum escândalo, garantissem evidência ao novo empreendimento. Isso explica o lançamento, em 1893, de dois livros estranhos à literatura de então: *Missal* e *Broquéis*, de Cruz e Souza. Lançar um autor negro cinco anos após a Abolição era um irresistível apelo comercial.[19]

Talvez, à época, o conteúdo considerado polêmico de *A normalista* tenha garantido também a entrada de Adolfo Caminha no catálogo de Domingos de Magalhães, o que nos leva a acreditar que houvesse um público leitor para o que poderíamos chamar de uma "literatura escandalosa" e que o editor tinha

---

19 Vale destacar que Cruz e Souza e Adolfo Caminha foram publicados pela Domingos de Magalhães, que naquele mesmo ano de 1893 colocou na praça os livros *Missal e Broquéis* e *A normalista (Cenas do Ceará)*.

o conhecimento prévio dos anseios dos leitores, restando-lhe, portanto, criar meios para satisfazer as necessidades do público e as suas próprias, uma vez que o seu trabalho visava, sobretudo, o lucro financeiro.

Talvez se os romances de Adolfo Caminha não tivessem a capacidade de suscitar algum escândalo no público leitor do final do século XIX eles não teriam sido publicados, o que nos faz pensar também no fato de que, não somente a edição ou impressão, mas a sua própria produção, ou seja, o emprego de um tempo de produção do texto, fosse dependente da necessidade do público, por mais que o seu autor tivesse uma compreensão, senão totalmente contrária, mas ao menos crítica em relação as imposições do que chamou do "gosto pulha da burguesia". Roger Chartier (1999b, p.35-6), ao tratar da reaparição do autor afirmou:

> Dependente: ele [o autor] não é o mestre do sentido e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro (livreiros-editores ou operários da impressão), nem para aqueles que dele se apropriam para a leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias das matrizes da escrita.

Esse fato nos mostra que a independência do autor ante o mercado, destacadamente no Brasil do final do século XIX, era bastante frágil. Apesar de ter-se mostrado consciente do que para ele seriam as condições ideais de produção, Adolfo Caminha não passou incólume aos interesses do mercado, o que não quer dizer que tenha renunciado à sua capacidade de crítica. O que esse fato nos indica é mais uma tensão entre a literatura ideal e a literatura possível, e ainda entre a vida ideal e a vida real dos homens de letras naquele período. Portanto, se algum escândalo era necessário, por que não fazê-lo?

Escândalo sim, mas com contrato

O caráter de uma suposta natureza escandalosa da obra em causa é reforçado pelo fato de que o próprio Adolfo Caminha escreveu uma defesa[20] do seu

---

20 O texto referido circulou primeiramente no jornal *Gazeta de Notícias* com o título de *Cartas literárias I* e traz como assinatura de seu autor não o nome de Adolfo Caminha, mas as suas iniciais invertidas, portanto, C. A., o que fez que a autoria das citadas cartas parecessem como de Capistrano de Abreu ou de Constâncio Alves, que à época também colaboravam com o jornal carioca, fato o corrido, possivelmente, por tratar-se o texto de uma autodefesa. Essa confusão só foi desfeita quando Adolfo Caminha reuniu os textos críticos e os publicou, em livro, em 1895.

romance *A normalista* que, segundo ele, era acusado de "imoral", fato que se repetiu com a publicação de *Bom-Crioulo*, para o qual o autor escreveu um outro texto também de defesa intitulado de *Um livro condemnado*,[21] apontando para a recepção controversa de sua obra, que tratava de um assunto tabu para o público leitor do período: o homoerotismo ou, utilizando o conceito vigente da época, o homossexualismo, que pelo sufixo empregado aponta para a compreensão de uma sexualidade considerada pelos saberes médico e jurídico como doentia. Vemos, pelos motivos apontados, que a Domingos de Magalhães encontrou em Adolfo Caminha o modelo ideal para a sua política de publicação. Se a editora procurava "escândalos", aquele autor os tinha para oferecer. Mas se a Domingos de Magalhães necessitava de escândalos, que os seus autores tivessem ao menos a garantia de seus direitos em contratos.

Tratando dos contratos da editora Francisco Alves, Anibal Bragança (1999) retomou a prática de alguns dos editores brasileiros ainda no século XIX e, entre eles, a atuação de Domingos de Magalhães, chegando até mesmo a citar dados referentes aos contratos de Adolfo Caminha com o editor citado:

> Desconhecemos as tentativas do autor [Adolfo Caminha] que resultaram infrutíferas, entretanto, temos os dados referentes aos contratos dos três livros publicados por Domingos de Magalhães. Em 17 de março de 1893 o autor assinou o contrato para a primeira edição de *A normalista*, de mil exemplares, que lhe assegurava cem exemplares da obra e mais 10% sobre a venda do livro "caso a edição se esgote no praso de trez meses a contar da data de seu apparecimento"; na cláusula 3ª. ficava estabelecido que "O autor Adolpho Caminha compromete-se a não exigir mais exemplares da referida primeira edição em caso algum". (ibidem)

Vê-se por essa citação que Aníbal Bragança lida com fontes específicas: os contratos entre as partes envolvidas na publicação de obras literárias ficcionais, ou seja, o autor e o editor, que, nesse aspecto, são mediados por um instrumento legal e jurídico, assegurando os direitos e deveres das partes citadas. Esse instrumento é também parte de um discurso jurídico que conforma a relação entre os sujeitos envolvidos na transação comercial, fato esse que está ligado pelo novo estatuto da economia de mercado que se inseriu no Brasil à medida que o país passou a interessar e a fazer parte efetiva do processo ocidental de

21 Texto publicado em *A Nova Revista*, Rio de Janeiro, n.2, fev. 1896.

industrialização de bens. A respeito do papel do autor nesse contexto na Europa em via de mecanização da produção do impresso afirmou Chartier (1999b, p.44): "A nova economia da escrita sugere a visibilidade plena do autor, criador original de uma obra da qual ele pode legitimamente esperar lucro".

Aníbal Bragança (1999, p.460) também apresentou dados específicos a respeito da publicação de *No país dos ianques* e de *Bom-Crioulo*. A respeito do primeiro afirmou:

> O contrato para a edição de *No paiz dos Yankees*, assinado em 15 de abril de 1894, estabeleceu que a edição seria de 2 mil exemplares e que o autor receberia a quantia de Rs 400$000 (quatrocentos mil réis), pagos em duas prestações iguais, uma no ato da assinatura e aoutra trinta dias após o "volume estar à venda"; isso além de 25 exemplares, que, pela cláusula 3ª., "não poderão ser vendidos pelo autor".

Um outro contrato regeu a publicação do romance *Bom-Crioulo*:

> O contrato para a edição de *Bom Creoulo* previa a tiragem de 5 mil exemplares e foi assinado em 15 de outubro de 1894. O autor recebeu Rs 2:000$000 (dois contos de réis), pagos em três prestações: duas de Rs 500$000 cada e a última de Rs 1: 000&000, prevista para pagamento trinta dias depois de estar à venda o livro. Foi paga em 30 de dezembro de 1896, véspera da morte do autor, falecido antes de completar 30 anos. (ibidem)

Comparando os valores pagos a Adolfo Caminha pela edição das obras citadas com os valores pagos a outros autores que publicaram suas obras também no final do século XIX, pela Editora Francisco Alves, por exemplo, pode-se considerar que o procedimento de Domingos de Magalhães como editor foi satisfatório, sobretudo no caso de *Bom-Crioulo*, obra que prometia causar polêmica, pelo motivo que se indicou anteriormente, e que, apesar desse fato, teve uma tiragem, como informou Bragança, de cinco mil exemplares, que pode ser considerada grande para os padrões da época, o que reforça a hipótese de um "gênero" literário escandaloso, talvez próximo dos *faits-divers*, do folhetim etc.

Se comparado ao romance *O Atheneu*, de Raul Pompéia, publicado em 1896 pela Francisco Alves, Adolfo Caminha com o seu *Bom-Crioulo* recebeu Rs 500$000 (quinhentos réis) a mais, uma vez que pelos direitos autorais Pompéia recebeu, de forma parcelada, Rs 1:500$000. Olavo Bilac e Coelho Neto, por exemplo, receberam da editora Francisco Alves, em 1896, o valor

de Rs 2:000$0000 (dois mil réis) pela edição de *A pátria brasileira*, o mesmo valor pago pela edição de *Bom-Crioulo*. Se esses valores parecem favoráveis na *República das Letras*, o mesmo não se pode dizer se comparados aos valores do custo de vida no Rio de Janeiro do período, como gastos com aluguel, vestuário, alimentação e bens de consumo básicos.

Viver custa caro

Lajolo & Zilberman, em *Formação da leitura no Brasil*, oferecem dados a respeito do custo de vida do Rio de Janeiro. Pelos dados oferecidos pode-se concluir que o valor do trabalho intelectual é sempre inferior aos gastos com bens, serviços e produtos de consumo já citados. De onde se conclui também que a luta pelos direitos do autor, travada, na visão de Adolfo Caminha, sobretudo na relação desse com os editores, é a expressão de uma luta pela sobrevivência, que se pode compreender como uma luta pela entrada no sistema literário, no campo literário e, em alguns casos, no campo de poder, uma vez que muitos dos escritores brasileiros também ocuparam cargos diversos na estrutura burocrática estatal, assumindo postos de relevo junto às instituições políticas e às autoridades, mas também tomando assento em cargos menores do segundo, terceiro e quarto escalões da vida política e pública nacionais. A respeito do campo de poder afirmou Pierre Bourdieu (1996, p.244):

> Muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores (por exemplo, sua ambivalência tanto em relação ao "povo" quanto em relação aos "burgueses") não se deixam explicar senão por referência ao campo de poder, no interior do qual o próprio campo literário (etc.) ocupa uma posição dominada. O campo de poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os "burgueses" do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas.

Ainda comparando os valores recebidos por Adolfo Caminha com a edição de seu romance *Bom-Crioulo* e outras obras publicadas à época e também observando a inserção de alguns dos escritores brasileiros do período, como os

aqui já citados, devemos destacar o fato de que a geração de escritores a qual pertencia Coelho Neto, por exemplo, ainda estava se afirmando no campo intelectual como é possível constatar com a edição do já citado romance *A conquista*, de 1899. João Paulo Coelho de Souza Rodrigues (2006, p.68-9) afirmou a esse respeito:

> A "conquista" ia tomando forma conforme vinham, aos poucos, as vitórias, muito embora o sonho de um lugar privilegiado na sociedade ainda não tivesse se concretizado em 1897 ou 1899 para os antigos boêmios. Daí que Coelho Neto escrevesse na apresentação: "e, se ainda não tomamos de assalto a praça em que vive acastelada a indiferença pública, já cantamos em torno, e, ao som dos nossos hinos, ruem os muros abalados, e avistamos, não longe, pelas brechas, a cidade Ideal dos nossos sonhos".

Vemos então que a conquista do sistema literário era também tão importante quanto a conquista do sistema de poder. Adolfo Caminha não viveu muito para que triunfassem os seus esforços, ao contrário. Assim como muitos de sua geração ele não teve a oportunidade que tanto aguardava, fosse o reconhecimento advindo do campo literário, fosse o reconhecimento advindo do campo de poder. A morte prematura e as suas precárias condições de vida são um exemplo do malogro dos seus intentos. Só a permanência de sua obra, ainda que submetida à condições adversas, garantiu uma espécie de vitória.

A conquista aos poucos

Apesar de sua situação nada favorável, o percurso feito por Adolfo Caminha nos leva a crer que, aos poucos, a sua obra seria publicada pelas grandes editoras em funcionamento no Brasil do século XIX e prova disso é a publicação de *Tentação*, seu último romance, que se deu pela editora Laemmert. Na opinião de Hallewell, a Laemmert "Foi durante muito tempo a principal concorrente de B. L. Garnier e, no intervalo de 1893, data da morte de B. L. Garnier, e a passagem do século, quando Hippolyte Garnier decidiu revitalizar sua filial do Rio, tornou-se a principal casa editora brasileira".

Se observarmos bem, é justamente neste período que a Laemmert publica o romance de Adolfo Caminha, mais precisamente em 1896, tendo o mesmo circulado apenas em 1897, como já indicamos, ou seja, em um período em que a casa firmou-se no ramo do comércio de livros no Brasil. Assim, não somente

os editores passam por um processo de ascensão, apontado, aqui, por exemplo, com a mudança de endereços, como podemos constatar na reprodução das capas dos romances de Caminha. Na capa de *Tentação* é possível constatar que essa casa editora mantinha, de algum modo, contatos em outras praças, que não somente o Rio de Janeiro, o que significa também o crescimento da empresa e, consequentemente, a ampliação do seu raio de ação e de divulgação das obras constantes em seu catálogo, sendo também um exemplo claro da busca por um maior número de leitores e o crescimento do mercado editorial no Brasil do final do século XIX.

A chegada na Laemmert foi o indício de que, se continuasse a produzir, Adolfo Caminha poderia ter conquistado aquilo que almejava: as condições ideais de produção. Aos poucos, o reconhecimento dos seus pares era conquistado como podemos constata na seguinte afirmação de Sânzio de Azevedo (1999, p.15):

> Quinze dias antes de sua morte, em uma das reuniões que antecederam a instalação da Academia Brasileira de Letras, Lúcio de Mendonça, um dos seus idealizadores, havia sugerido, entre outros, o nome de Adolfo Caminha para ocupar uma de suas cadeiras. Era tarde, porém, e o escritor cearense talvez haja falecido sem saber que seu nome fora lembrado para fazer parte da mais alta instituição literária do país.

Outro fato importante que aponta para essa conquista aos poucos, ao menos da notoriedade, é que os contos que fariam parte de um livro que o escritor preparava antes de falecer, intitulado de *Pequenos contos*, que veio a se perder, seria editado em oficinas parisienses de uma casa editora estrangeira, como informa Sânzio de Azevedo fundamentado em um artigo publicado no periódico português *A Mala da Europa*: "Tem no prelo as seguintes obras; – *A Normalista*, segunda edição, ilustrada, e *Pequenos Contos*, a compor nas oficinas parisienses, editados pela Casa Fauchon, do Rio..." (ibidem, p.127).

Infelizmente, a morte prematura, aos trinta anos incompletos, não permitiram que Adolfo Caminha visse esses livros que estavam no prelo chegarem às livrarias e às mãos dos leitores. Os contos, como já dissemos, haveriam de se perder, para ser somente no ano de 2000 reunidos por Sânzio de Azevedo em um volume intitulado *Contos*; a segunda edição de *A normalista* só foi publicada muitos anos após a morte do inditoso escritor.

ADOLPHO CAMINHA

TENTAÇÃO

Rio de Janeiro - S. Paulo - Pernambuco
Laemmert & C., Editores-Proprietarios
1896
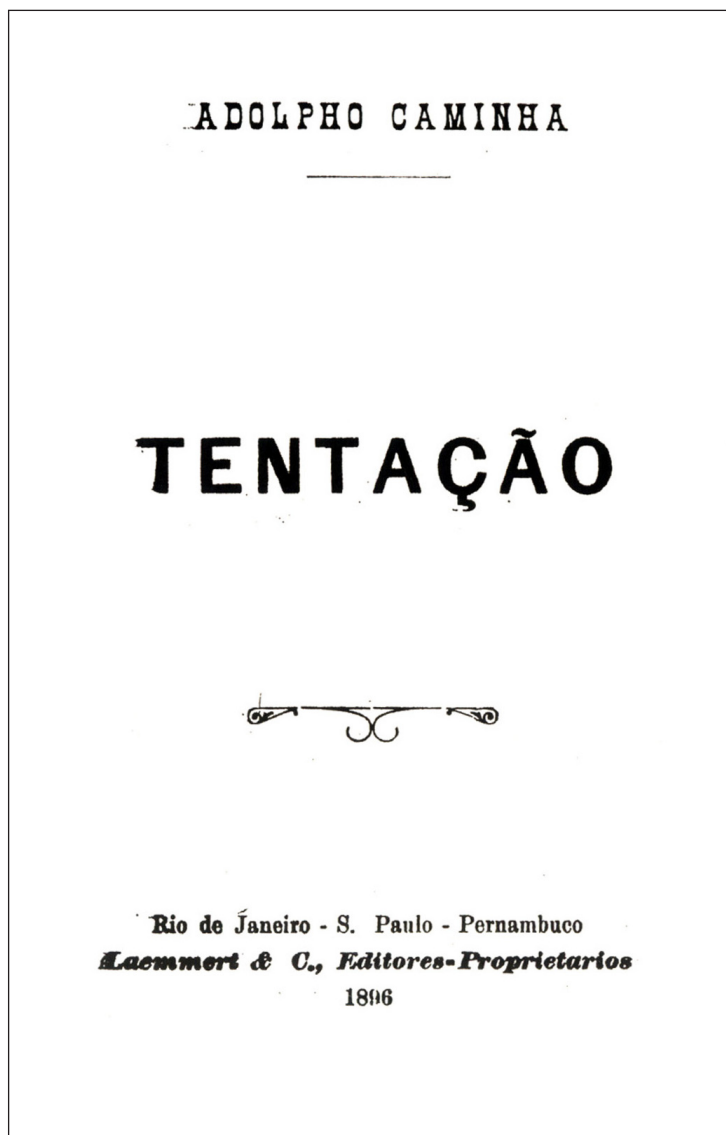
Figura 6 – Capa do romance *Tentação* (Azevedo, 1999, p.187).

Diante desses fato, parece-nos válido lembrar as palavras da personagem Zuza, do romance *A normalista*, ao queixar-se das intrigas que sofria em Fortaleza: "Concluo o meu curso e sigo para a Europa, é o verdadeiro, ora deus!" (Caminha, 1998, p.136). Enfim, o destino era a Europa, onde a obra de Adolfo Caminha só chegou com as traduções do romance *Bom-Crioulo*, como apontamos anteriormente.

Arte e artista na visão de Adolfo Caminha

Se Adolfo Caminha estava preocupado com a situação do autor brasileiro, ele não deixou de pensá-la em uma escala mais ampla, apontando assim para a sua preocupação com o conceito de arte, que geralmente em seus textos críticos ele grafava com a inicial maiúscula: Arte. No trecho que transcrevemos a seguir percebemos, claramente, a universalização da sua compreensão de arte e da condição do autor:

> Aqui no Brasil, como na França, como na Alemanha, como na Escandinávia, como em toda parte, a história do artista é sempre a mesma história inenarrável, sempre a mesma legenda feita de desesperos, cortada de angústias cruéis, e onde cada página marca um episódio lutuoso, uma nota emocional, uma fatalidade sombria, um grito de dor, uma blasfêmia recalcada... É isso que fez o grande Balzac escrever: – "Fala-se nas vítimas causadas pela guerra, pelas epidemias; mas quem pensa no campo de batalha das artes, das ciências e das letras, e quantos esforços violentos para aí triunfar amontoam mortos e moribundos?". (Caminha, 1999a, p.26)

De fato, Adolfo Caminha encarava a situação do autor e sua relação com os editores como se estivesse em um campo de guerra. Certamente por isso não lhe faltou pensar a respeito do que chamou de "meio intelectual brasileiro", apontando para os sujeitos nele existentes e para o modo como esses sujeitos procuravam se colocar. Adolfo Caminha não deixou de apontar para o modo como os autores utilizavam as mais diversas táticas e estratégias para conseguir um lugar no campo literário. Dotado de teorias evolucionistas, ele agrupou os escritores em três classes distintas, a saber:

> Quem se colocar diante do "meio" intelectual brasileiro, em frente ao pequeno círculo de escritores e artistas que, numa sede voraz de popularidade e glória, andam a mendigar os favores da imprensa jornalística, ordinariamente leal a um rigoroso programa econômico e a um *modus vivendi* pouco literário e muito burguês, há de

> reconhecer três classes notáveis de indivíduos empenhados na luta pelo renome: a dos *nulos, ou dos felizes*, que marcham triunfalmente na vanguarda, coberta de benção protetora de seus ídolos; *a grande classe dos medíocres*, numerosa como um exército, abençoada também, e pouco menos feliz do que aquela, dominando, às vezes, pelo charlatanismo e pela audácia irreverente; e, em terceiro *a classe oprimida*, a triste classe obscura dos homens de talento, que preferem a glória definitiva e soberana a glória póstuma, conquistada pelo trabalho de muitos anos, e que outra cousa não é senão a admiração quase religiosa do futuro, - ao incenso vaporoso da atualidade, às aclamações momentâneas do presente. (ibidem, p.25, grifos nossos)

A partir dessa citação, podemos perceber um possível maniqueísmo que marca a opinião de Adolfo Caminha a respeito dos sujeitos que formam o sistema literário e estão implicados na produção da obra de arte literária. Não se trata, portanto, de uma luta de todos os autores contra todos os editores em nome dos direitos do autor, mas de uma luta pelos direitos daqueles autores que fazem do trabalho literário uma atuação profissional e colaboram de forma empenhada, para usar novamente um conceito de Antonio Candido, com a sociedade, implementando conceitos e opiniões que em determinado momento lhes parecem caros, e, assim, contribuindo para uma defesa dos valores estéticos da Arte.

O suposto maniqueísmo da opinião de Adolfo Caminha pode ser assim desfeito, uma vez que, no âmago da discussão, estão os conceitos de autor, obra e literatura, sem desconsiderar que esses estão desvinculados dos valores financeiros. Mais do que maniqueísmo, achamos por bem tratar o fato como um conjunto de tensões existentes no sistema literário e mais alargadamente no campo literário, desfazendo, por exemplo, o entendimento da existência de um corpo único: o autor, como a denotação de uma coletividade capaz de representar todos os sujeitos ligados à prática da escrita literária ficcional, afinal é evidente pela citação feita anteriormente que Adolfo Caminha não defende todos os autores, mas somente aqueles que considera fazer parte dos seus conceitos a respeito de Arte e, mais especificamente, de Literatura.

Mais do que maniqueísmo, portanto, procuramos mesmo falar em tensões que se expandem no sistema e se ampliam para os campos literário, social e econômico. A defesa feita por Adolfo Caminha dos valores financeiros como retorno prático do trabalho intelectual apresenta-se de modo coerente, levando-se em consideração, sobretudo, as distinções e classificações que ele elaborou e que neste capítulo temos procurado evidenciar.

Ao final de seu texto a respeito dos editores, Adolfo Caminha (1999a, p.125) mais uma vez ocupou-se dos autores, ou melhor, da tensão entre esses e as "sanguessugas", retomando assim uma das personagens dos seus textos críticos: "Um conselho, porém, aos moços de talento: não se deixem dominar pela sanguessuga, reajam contra a mistificadora influência dos editores, porque, ou eles procedem com eqüidade remunerando a inteligência dos que trabalham, ou morrem de anemia profunda...".

Nesse conselho, vemos que a compreensão de Adolfo Caminha a respeito do papel dos autores e dos editores é a de que ambos fazem parte de um mercado, o mercado dos livros, o que, de fato, não parece ser um problema para o escritor cearense, pois o que lhe parece aflitivo é o fato de somente uma das partes envolvidas no mercado dos livros ser a única beneficiada e a outra explorada. Para essa realidade mais complexa era necessária a atuação de um político e, nesse caso, de um político envolvido em um mundo específico: o autor, o autor-político. É esse o cargo que Caminha ocupou ou pretendeu ocupar com suas ações e palavras juntos aos diversos sujeitos do mundo dos livros. A sua atuação, nesse caso específico, fez-se sentir na sua ficção, na sua crítica. Porém, a realidade, que é sempre mais complexa, nos oferece a oportunidade de ver o fato ao menos por dois lados, pois, se até então Adolfo Caminha foi problematizado e analisado apenas como autor, agora, faremos o mesmo, leitor, com a sua atuação como editor.

3
ADOLFO CAMINHA, AUTOR-EDITOR

O autor-editor

Mais uma face (ou máscara?) do autor

Como já vimos, Adolfo Caminha não foi apenas autor. No rol de suas atividades no campo literário ou, de modo mais amplo, no campo intelectual, a edição de jornais e revistas constitui mais uma de suas faces ou mais uma de suas máscaras, que, se analisada, enriquece a compreensão do conjunto de sua obra e a sua atuação como homem de letras, definindo, desse modo, a sua atuação como polígrafo, pois é sempre válido lembrar que o compreendemos como tal, tanto porque essa parece ser uma prática comum no seu tempo, como ela significava também um modo de garantir algum ganho financeiro, o que era indispensável para os que deviam sustentar não somente a si e a sua arte, mas também a sua família. Portanto, a poligrafia era uma forma de estar em todos os lugares da República das Letras: na ficção, na crítica, no jornalismo. Ela era também um tipo de propaganda possível das obras que os autores produziam e uma forma de tecer as inúmeras relações que sustentavam a trama das condições de produção da literatura nacional no final do século XIX.

Antes, porém, apresenta-se-nos um problema: como podemos conceituar o autor-editor, sujeito, à primeira vista, ambíguo, sobretudo se tomarmos como referência o ensino compartimentado da literatura? Como unir esses sujeitos supostamente tão diferentes? Em busca de uma conceituação, citamos François Bessire (2001, p.7):

Écrivain éditeur: la réunion de ces deux mots qui, dans leur acception courante, désignent deux fonctions bien distinctes, deux mondes très différents – d'un côté la pensée et l'écriture, de l'autre la production et la vente, d'un côté le texte et de l'autre le livre – permet de délimiter de façon rapide et commode notre sujet. L'écrivain est éditeur dès lors qu'il intervient dans ce qu'on pourrait appeler le «champ éditorial», c'est-à-dire tout le processus qui commence une fois le point final mis au texte et s'achève quand le livre arrive entre les mains du lecteur; l'écrivain est éditeur quand il prend em charge tout ou partie des fonctions éditoriales (au sens scientifique comme au sens téchnique), qu'il édite ses propes œuvres ou celles d'autrui: préparation du texte (choix, ordre, état, etc.), annotation, avant- et après-texte, choix d'un système d' «énonciation typographique» (caractères, format, mise en page, illustrations, etc.), impression, diffusion. Seul maître du texte, l'écrivain entre dans le champ éditorial en concurrence avec d'autres acteurs, variables selon l'époque: le mécène, le commanditaire, le protecteur, le censeur, le juge, l'imprimeur, le libraire, l'éditeur, etc. L'enjeu est pour lui de conserver, contre eux et malgré eux, selon des modalités historiquement variables, la maîtrise du texte et ses effets: contrôle du moment de sa publication, de son état, part des bénéfices attendus de l'operation, influence sur sa lecture par le moyen d'une «poétique du livre».[1]

Antes de passarmos propriamente a tratar do caso de Adolfo Caminha como autor-editor, parece-nos importante desenvolver uma breve reflexão a partir da proposta de Bessire, sobre a qual podemos dizer que a figura do autor-editor coloca em questão a noção que temos do conceito de autor ou escritor, pois ao longo de seu desenvolvimento, esse conceito consagrou uma figura, um tipo bastante específico; esse tipo viveria em um mundo no qual as preocupações financeiras não estariam presentes; ele mesmo não saberia ou não gostaria de

1 "Escritor editor: e reunião destas duas palavras que, na sua acepção corrente, designam duas funções bem distintas, dois mundos muito diferentes – de um lado o pensamento e a escritura, do outro a produção e venda, de um lado o texto e do outro o livro – permite delimitar de maneira rápida e cômoda nosso sujeito. O escritor é editor desde que ele intervém nisto que poderíamos chamar de 'campo editorial', isto é, todo o processo que começa uma vez colocado o ponto final no texto e acaba quando o livro chega as mãos do leitor; escritor é editor quando ele toma para si toda ou parte das funções editoriais (no sentido científico e no sentido técnico), quando ele edita suas próprias obras ou as dos outros: preparação do texto (escolha, ordem, estado etc.), a anotação, antes e após o texto, escolha de um sistema de 'enunciação tipográfica' (caracteres, formato, paginação, ilustração etc.), impressão, difusão. Único mestre do texto, o escritor entra no campo editorial em concorrência com outros atores, variáveis segundo as épocas: o mecenas, o financiador, o protetor, o censor, o juiz, o impressor, o livreiro, o editor, etc. A aposta é para ele conservar, contra ele e apesar dele, segundo modalidades historicamente variáveis,a mestria do texto e seus efeitos: controle do momento de sua publicação, de seu estado, parte dos benefícios alcançados na operação, influência sobre sua leitura por meio de uma 'poética do livro'" (Tradição nossa).

lidar com os números. Já no caso do editor, sua concepção e seu nascimento se confundem com o mercado, com a venda, o lucro, o ganho. Se partirmos dessa dicotomia, que opõe as letras aos números, ou se partirmos da compreensão de papéis bastante demarcados, o autor-editor é um ser ambíguo, uma espécie de anfíbio das artes, capaz de viver em mundos diferentes.

Mais importante do que partir dessa compreensão, no entanto, é buscar-lhe uma via alternativa, ou seja, é preciso pensar sempre que a realidade é mais complexa do que o nosso propósito de supostamente organizá-la; organizá-la dizemos: limitá-la em estruturas estanques. Se a conceituação estanque de categorias possibilitaria uma melhor compreensão dos papéis experienciados no campo literário, partindo da prática do isolamento, ela também proporciona a quebra das articulações possíveis entre os fazeres; ela torna imóvel o que tão agilmente se movimentava. São essas articulações diversas, portanto, que nos interessa discutir. O que está, então, por detrás dos exemplos aqui apresentados por meio das diversas citações, sejam elas retiradas da obra de Adolfo Caminha, sejam de outros autores, é a rearticulação dos conceitos que uma prática que se apresentou como pedagógica nos ensinou. O autor-editor institui, desse modo, um incômodo na nossa compreensão desses papéis como eles nos foram ensinados. Parece-nos sempre importante citar as palavras de Andrade Muricy (1973, v.1, p.36) ao tratar da relação entre os movimentos simbolista e parnasiano no Brasil: "Na correnteza dos fenômenos literários o movimento da vida não permite senão artificial e efemeramente formarem-se compartimentos estanques: a realidade é feita de vasos comunicantes". Utilizando a metáfora orgânica dos vasos comunicantes, Muricy encontrou o modo de demonstrar quão ágeis e intercambiáveis são as relações no campo literário.

Foi, então, nessa condição de mobilidade do autor–editor que Adolfo Caminha participou da edição e publicação, senão de livros, mas de duas revistas e de um jornal, a saber: a *Revista Moderna*, de 1891, editada em Fortaleza; o jornal *O Diário*, de 1892, também editado naquela capital e sua última realização no jornalismo literário: a *Nova Revista*, de 1896, publicada no Rio de Janeiro. Portanto, podemos constatar que Adolfo Caminha teve a oportunidade de conhecer ativamente o processo de produção de impressos, fossem esses considerados por ele como meios de fazer circular as suas ideias e as ideias dos grupos ou de movimentos literários e políticos aos quais ele estava vinculado, fossem para lhe servir de mais uma fonte de renda, afinal, era preciso manter-se, o que ele pretendeu fazer não somente com o jornalismo, mas com

os próprios textos de crítica literária enfeixados por ele sob o título de *Cartas literárias,* como informou Sabóia Ribeiro (1967, p.10):

> Tinha, no mais alto grau, o recato da sua intimidade e poucas vezes se abria com os outros para contá-la. Na última fase de sua vida – "a família crescera, vieram os filhos, o ordenado tornava-se insuficiente para os mais urgentes gastos" – ninguém, dos mais chegados a ele, suspeitava o que estava realmente passando. "Os martírios dessa fase da sua vida são pungentes". Tivera a idéia de lançar a *Fôlha dos Estados*, com vistas a ajudar o orçamento, mas fora obrigado a desistir. "Sem dinheiro nada se faz", concluira. *Pensou que, com a publicação em livro, das Cartas literárias, do seu próprio bolso, conseguiria um êxito financeiro, pois elas obtiveram indiscutível sucesso quando saídas na Gazeta de Notícias; mas apenas se sacrificaria ainda mais, o dinheiro não retornou*. Assim entraram os dias de 1896. (grifos nossos).

Vemos, portanto, que a relação entre crítica literária, literatura ficcional e jornalismo literário ou jornalismo de circulação era um dos modos encontrados pelo autor para fazer-se presente no sistema literário e com isso garantir algum lucro financeiro. Vemos também que Adolfo Caminha pensou em publicar um outro jornal que teria o nome de *Fôlha dos Estados,* mas foi malogrado em sua intenção, justamente por lhe faltar dinheiro. Essa condição não era diferente de tantos outros de sua geração, que, mais e mais, se viram ligados aos jornais e revistas, sendo esse fato até mesmo representado em seus títulos de ficção; daí surgiram um bom número de personagens jornalistas, críticos literários, comentadores de obras, leitores e escritores como o é possível constatar, no caso específico de Adolfo Caminha, no seu romance de estréia: *A normalista (Cenas do Ceará)*, de 1893. Nele, aparecem algumas personagens discutindo sobre literatura na redação da *Província*, um dos jornais que movimentam a sua trama.

Em 1893, portanto, ano de publicação de *A normalista*, Adolfo Caminha já estava familiarizado com o mundo dos impressos jornalísticos, fosse na condição de colaborador,[2] como o foi, por exemplo, no jornal *O Pão*, da Padaria Espiritual ou na condição de editor, como oportunamente apontaremos. Antes de seguir, é preciso considerar que grande parte dos jornais e revistas que circularam no Ceará do final do século XIX não contavam com uma grande

2 Adolfo Caminha, assinando-se Felix Guanabarino, seu pseudônimo na Padaria Espiritual, colaborou com *O Pão* na coluna Sabbatina, nos números 1, 2, 3 (mas no original numerado como 2 novamente), 4 e 5.

estrutura. Alguns não passaram do primeiro exemplar ou seus números circularam com grande irregularidade. Em muitos deles, uma única pessoa era responsável por fazer todo o trabalho de produção do jornal, o que significava produzir textos, captar informações, preparar originais, ficando, a cargo de operários tipográficos a sua diagramação e impressão, que nem sempre tinha a qualidade garantida, muito mais pela condição do maquinário existente no estado, do que pelo trabalho dos gráficos. Assim, boa parte dos jornais e das revistas que circulava naqueles idos anos do século XIX no Ceará e, em especial, em Fortaleza era organizada por um homem só.

Uma redação com um homem só

Como estamos acostumados a pensar nos jornais como grandes empresas, sempre à espera de notícias as mais diversas, chegando de diferentes partes do mundo, para que assim façam rodar as suas máquinas impressoras, pode-nos ser bem difícil imaginar uma redação com um único homem, um homem à moda de um faz-tudo. No entanto, a leitura de *O Diário* nos leva a essa conclusão. O modelo de imprensa que conhecemos hoje tem uma história e, pelo menos no Brasil, a sua origem, se deu com a chegada do século XX. Nelson Werneck Sodré (1999, p.1), na introdução de sua *História da imprensa no Brasil*, afirmou: "Por muitas razões, fáceis de referir e de demonstrar, a história da imprensa é a própria história do desenvolvimento da sociedade capitalista". No caso específico do Brasil do final do século XIX, já republicano, essas mudanças estão submetidas às circunstâncias do momento, como também nos faz crer Sodré:

> A mudança de regime na alterou o desenvolvimento da imprensa. Os grandes jornais continuaram os mesmos, com mais prestígio e força os republicanos, com mais combatividade os monarquistas. Não surgiram de imediato grandes jornais novos: só em 1891 apareceria o *Jornal do Brasil*. Multiplicaram-se os pequenos, os órgãos de vida efêmera, mas isso sempre acontecera e continuaria a acontecer nas fases de agitação, desaparecendo em seguida. (ibidem, p.251)

Esse período, que vai do fim da Monarquia à primeira década da República, Sodré o chamou de "esboço", numa espécie de conceituação evolucionista, mas também submetida às condições econômicas, numa leitura tipicamente marxista da produção capitalista e das condições de produção específicas da

imprensa. Uma passagem irônica e bem característica desta idéia de "esboço", ou seja, de algo em estado ainda indefinido é a que transcrevemos abaixo:

> As inovações técnicas da imprensa prosseguirão em 1895, já os jornais definindo-se com estrutura empresarial: aquelas inovações e esta estrutura estão intimamente ligadas. O primeiro prelo *Derrey*, italiano, para impressão de 5000 exemplares por hora, aparece nesse ano; nesse ano aparecem também os primeiros clichês obtidos por zincografia, com os gravadores Antônio Freitas e Antônio José Gamarra, do *Jornal do Brasil*. A produção do jornal (porque, agora, já pode se falar assim) compreende várias operações: "Preparado assim, o jornal vai para as prensas, onde se tira a matriz; e, obtida esta, coloca-se no *molde*, em que se despeja o chumbo quente, formando o bloco de cada página. Pronta esta primeira parte, a estereotipia, entra a folha nas prodigiosas máquinas rotativas Marinoni, máquinas que, montadas no fundo do térreo do edifício, ao lado da rua do Ouvidor, além de *imprimir*, *contam* e *dobram*, um por um, todos os exemplares que vão saindo aos milheiros". *Mas a distribuição continua sendo feita em carroças.* (ibidem, p.266, grifo nosso)

Segundo Sodré, após essa fase viria aquela que ele intitulou de "Empresa", isto é, o nascimento do que hoje conhecemos como a grande empresa jornalística:

> A passagem do século, assim, assinala, no Brasil, a transição da pequena à grande imprensa. Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas, cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício de sua função. Se é assim afetado o plano de produção, o da circulação também o é, alterando-se as relações do jornal com o anunciante, com a política, com os leitores. Essa transição começara antes do fim do século, naturalmente, quando se esboçara, mas fica bem marcada quando se abre a nova centúria. Está naturalmente ligada às transformações do país, em seu conjunto, e, nele, à ascensão burguesa, ao avanço das relações capitalistas: a transformação na imprensa é um dos aspectos desse avanço; o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou de menor porte. O jornal como empreendimento individual, como aventura isolada, desaparece, nas grandes cidades. Será relegado ao interior, onde sobreviverá, como tal, até os nossos dias. Uma das conseqüências imediatas dessa transição é a redução no número de periódicos. (ibidem, p.274)

Assim como os sujeitos, práticas e objetos ligados ao mundo do impresso, essa história não é linear. Influenciado pelas ideias econômicas de uma leitura da sociedade, Sodré a compreende de forma mais complexa, ou seja, levando em conta a situação interna de um país que, só no século XIX, diferente do Peru,

México e outros países de colonização espanhola, passou a produzir impressos dos mais diversos tipos: "A ascensão burguesa acompanha, necessariamente, o lento desenvolvimento das relações capitalistas no país e sofre tortuoso processo, que nada tem de contínuo e harmonioso" (ibidem, p.276).

No processo crescente de transformações que mudaria o tipo de economia e um modo de ser e de estar, os jornais não passariam incólumes, pelo contrário. Tania Regina de Luca (2005, p.138), tratando das mudanças ocorridas nos periódicos na virada do século XIX para o XX, afirmou:

> Os jornais diários profissionalizavam-se, sem perder o caráter punitivo e de intervenção na vida pública. Os novos métodos de impressão permitiram expressivo aumento das tiragens, melhora da qualidade e barateamento dos exemplares, que atingiam regiões cada vez mais distantes graças ao avanço dos sistemas de transportes, que agilizavam o processo de distribuição. Aos imperativos ditados pela busca de produtividade e lucro aliava-se a intenção de oferecer aos consumidores uma mercadoria atraente, visualmente aprimorada, capaz de atender aos anseios da crescente classe média urbana e dos novos grupos letrados.

O fato de que um homem só desse conta de todo o trabalho da redação era bem o caso de Adolfo Caminha, pois como vemos nas páginas de *O Diário*, ele respondia pela cargo de radactor-principal. Já o seu sócio – R. d'Oliveira e Silva – era o seu redactor-proprietário. Essas informações se encontram não somente no cabeçalho do jornal, mas também nos recibos de pagamentos dos impostos e no documento de concessão de licença do Conselho Municipal de Fortaleza para a impressão e circulação do periódico. Também nas colunas do jornal a informação a respeito dos responsáveis e de seus cargos foi reproduzida, como que marcando, de forma clara e bem definida para os leitores, a atribuição de cada um dos seus membros, esclarecendo, de um modo nada sutil, a quem, pelo menos em tese, cabia a propriedade intelectual e a quem cabiam os supostos lucros:

> A redacção d'O DIARIO, fazendo-se representar por seus principaes redactores, assignou hoje na Intendencia Municipal, no livro competente, o seguinte termo: Os abaixo assignados declaram ser os redactores do jornal O Diario que se publica nesta capital. Fortaleza, 16 de Maio de 1892. ADOLPHO CAMINHA – Redactor principal. R. DE OLIVEIRA E SILVA – Redactor proprietario.[3]

3 Cf. *O Diário*, ano 1, n.1, Fortaleza, 16 de maio de 1892, p.2.

A Adolfo Caminha caberia, portanto, a obrigação de redigir o jornal, de transformar textos recebidos ou redigidos por ele mesmo em artigos e notícias. Era seu o ofício de praticar a edição do jornal, selecionando aquilo que lhe parecesse interessar aos leitores, o que os motivaria a comprar o periódico.

Os tempos começam a mudar

Ainda não estávamos nos tempo de planificação das ações de produção dos bens de informação. O fato destacado aqui dá-nos a ideia de como funcionava o processo de produção do próprio jornal. Esse processo está ligado ao resultado final alcançado, seja do ponto de vista estético, isto é, da qualidade tipográfica, mesmo que essa seja delegada a outros, seja do ponto de vista literário, uma vez que o jornal se ocupou, como veremos a seguir, em divulgar também a literatura ficcional em poesia e prosa, assim como notícias diárias, notas humorísticas, anúncios dos mais diversos tipos. A imprensa do século XX vai tratar de tirar de cena esse sujeito que fazia tudo e era tão comum desde os primeiros anos da imprensa no Brasil:

> A fatura dos matutinos começou a exigir gama variada de competências, fruto da divisão do trabalho e da especialização: repórteres, desenhistas, fotógrafos, articulistas, redatores, críticos, revisores, além dos operários encarregados da impressão propriamente dita. Esses artífices da imagem e da palavra encontravam na imprensa oportunidades de profissionalização, conforme já destacado. (Luca, 2005, p.138)

A relação entre escritores de ficção e o jornalismo era cada vez mais constante e crescente. Se, de início, essa relação se dava com o objetivo de defender as ideias de uma estética literária, por intermédio do órgão de um grupo específico, com o passar do tempo e cada vez mais com a entrada do Brasil na rota do comércio e da indústria internacionais, esse fato foi-se modificando. A esse respeito afirmou Tania Regina de Luca (2005, p.134):

> O caráter doutrinário, a defesa apaixonada de idéias e a intervenção no espaço publico caracterizaram a imprensa brasileira de grande parte do século XIX, que, é bom lembrar, contava com contingente diminuto de leitores, tendo em vista as altíssimas taxas de analfabetismo. Os aspectos comerciais da atividade eram secundários diante da tarefa de interpor-se nos debates e dar publicidade às propostas,

> ou seja, divulgá-las e torná-las conhecidas. A imprensa teve papel relevante em momentos políticos decisivos, como a Independência, a abdicação de D. Pedro I, a Abolição e a República.

De fato, a mecanização do processo de produção, a transformação do jornal em uma empresa como outra qualquer aumentou o número de periódicos em circulação, mas também aumentou a concorrência e a competitividade. Aqueles que sabiam ler e escrever, e os faziam bem, acharam nesse ramo mais uma possibilidade de remuneração menos instável, considerando-se como exemplo de instabilidade a incerteza da vida de autor de literatura de ficção. Foi esse fato que levou muitos dos autores brasileiros a colaborarem com os jornais. Essa relação pareceu tão marcante à época, que não foram apenas os autores que passaram a circular nos jornais, a viver em suas redações, como se estivessem em casa, como o declarou Olavo Bilac ao substituir Machado de Assis na coluna de crônicas da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Os jornais também passaram a fazer parte da literatura. Ambos – texto jornalístico e texto literário – passaram a conviver de forma mais intensa e articulada.

A literatura nos jornais; os jornais na literatura

As redações funcionavam, como livrarias, cafés, confeitarias e bares, de ponto aglutinador da intelectualidade brasileira, até mesmo nas capitais mais distantes do poder como era o caso de Fortaleza. Como já afirmamos, os jornais passaram também a se fazer presentes nas páginas dos romances como mais um recurso a ser explorado em nome da trama narrativa, da formação das personagens ou da formação dos demais elementos da prosa como o tempo, o espaço etc. Vale lembrar aqui, como exemplo, o já citado romance *A normalista*, de Adolfo Caminha. Nele, lemos a cena que a seguir reproduzimos:

> O escritório da *Província* estava quase deserto. Apenas o José Pereira e o estudante [Zuza] conversavam amigavelmente, sentados defronte um do outro à mesa dos redatores, fumando, enquanto lá dentro, nos fundos onde ficavam as oficinas, os tipógrafos compunham atarefados a matéria do dia.
>
> Seriam duas horas da tarde. O calor abafava.
>
> Um rapazinho raquítico, em mangas de camisa, com manchas de tinta no rosto e um ar amolentado, veio trazer as provas do expediente do governo.

> – Falta matéria?, perguntou o José Pereira encarando-o: 'Não sabia, não senhor, ia ver'. E saiu voltando imediatamente: que o jornal estava completo.
>
> – Bem, disse o Zuza, levantando-se, vou à casa do Sr. Guedes. Preciso acabar com isso.
>
> – Mas olha, recomendou o redator, não vás fazer asneiras, hein?
>
> – Não, não. A coisa é simples. *Addio*.
>
> E retirou-se fazendo piruetas com a bengala no ar.
>
> É um criançola esse Zuza, murmurou José Pereira molhando a pena.
>
> Imediatamente entrou o Castrinho, outro colaborador da *Província*, também poeta e amigo particular de José Pereira, autor das *Flores agrestes*, publicadas há dias e que tinham sido muito bem recebidas pela crítica indígena. Vinha trazer a resposta ao crítico do *Cearense* que o chamara – plagiador de obras alheias.
>
> – Então, temos polêmica?, perguntou José Pereira sem levantar a cabeça, revendo as provas.
>
> – Por que não? Hei de provar a evidência que não preciso plagiar a ninguém. Aqui está o primeiro artigo. É de arromba! (Caminha, 1998, p.75)

Vemos nessa citação a articulação entre jornal, vida privada e literatura. Na redação da *Província*, as personagens se encontram para resolver os seus dramas, como o fez Zuza ao tratar do seu namoro com Maria do Carmo noticiado nas páginas da *Matraca*, outro periódico citado no romance, uma daqueles jornalecos "immundos" aos quais se referia Adolfo Caminha, e também como o fez o Castrinho, ao buscar o revide de seu crítico que o acusara de plagiador nas páginas do *Cearense*. Há na cena citada uma preocupação excessiva em caracterizar a redação do jornal. O mobiliário, a caracterização das personagens, tudo, enfim, que geralmente se via na redação de um jornal foi usado para dar à cena efeitos de real, para usar aqui o conceito de Roland Barthes. O uso desse tipo de recurso não parece ser em vão. Ainda em *A normalista* temos mais uma cena em que esse fato fica bem caracterizado: "Vendedores de jornais esperava a *Província*, à porta da redação, inquietos, turbulentos, a questionar por dá cá aquela palha, e já se ouvia o barulho do prelo lá dentro, imprimindo a folha governista" (ibidem, p.77).

Não foi, porém, somente Adolfo Caminha que utilizou o cenário do jornal em seu romance citado. Em *A conquista*, romance de Coelho Neto, encontramos referências explícitas ao jornal *Cidade do Rio*, fundado por José do Patrocínio. É Brito Broca (2005, p.45) quem nos dá notícia do malogro dessa empresa:

> A *Cidade do Rio*, jornal que ele fundara e em que fizera a parte mais aguda da campanha abolicionista, de cujas sacadas se habituara a discursar, já não interessava ao público. E tudo vai à matraca. Os redatores recebem, às vezes, algum dinheiro por meio de vales, enquanto o diretor continua a aumentar-lhes os ordenados hipotéticos e imaginários. Em 1900, a folha se acha instalada à rua do Sacramento, 8, onde Patrocínio arrendara o material de uma empresa tipográfica meio arruinada e dois pavimentos do prédio. O triste espetáculo da decadência do homem reflete-se no jornal. Um dia, os redatores encontram o prédio fechado: por falta de pagamento, o proprietário pusera-lhe as trancas na porta. Ninguém sabe onde anda Patrocínio no momento. A folha está na iminência de não sair nessa tarde. Mas Vivaldo Coaracy, um dos redatores – de quem colho estas informações – consegue de Gaetano Segreto uma velha oficina abandonada, na rua Uruguaiana, tremendo ninho de pulgas, onde improvisaram, aos trancos e barrancos, um número pavorosamente mal impresso da *Cidade do Rio*.

Além de Broca, a personagem Anselmo Ribas ocupou-se da *Cidade do Rio* na cena final do citado romance *A conquista*:

> Anselmo procurou umas tiras e, afastando velhos ramilhetes, que entulhavam a sua mesa, poz-se a escrever machinalmente. Em baixo, na officina, os compositores chalravam. Justamente terminava a chronica e começava a rubricar o noticiário quando Patrocínio appareceu esbaforido com o chapéu derreado sobre a nuca. Atirou-lhe uma palmada ao hombro e sentou-se á secretaria procurando alguma coisa nas gavetas.
>
> – Então, José... Que vamos fazer agora?
>
> – Hein? Escrevia, muito inclinado, de costas para o secretario.
>
> – Qual é o teu programma?
>
> – Que programma? Ergueu-se e, sorrindo, estendeu a mão: Dá cá um cigarro. Perguntas que é o meu programma?
>
> – Sim. Conquistaste o teu ideal e agora...?
>
> – Agora?... E, rindo, inclinou-se ao hombro do companheiro, dizendo-lhe ao ouvido: Agora vou ali ao banco com esta letra arranjar dinheiro. (Coelho Neto, 1921, p.453-4)

Com os exemplos citados, seja no caso do romance de estreia de Caminha ou nesse de Coelho Neto, na literatura do final do século XIX e início do XX, sobretudo em alguns títulos de forte conteúdo memorialístico, a relação entre literatura e jornalismo foi estreitamente representada. Os vínculos nesses casos são incontestáveis. As articulações entre um fazer e outro passaram a se fazer

presentes mais e mais. As personagens passaram a ser leitoras de jornais, a acompanhar os dramas nacionais ou de casos específicos, às vezes a respeito da sua própria vida, pelas páginas das folhas da manhã ou da tarde. Já para os autores de literatura de ficção, e especificamente no caso de Adolfo Caminha, a estratégia para vencer as *sanguessugas*, o *minotauro* e os *borradores* era estar, ao mesmo tempo, em vários veículos, cultivando vários gêneros fossem eles propriamente literários ou não.

Os escritores iam de pena na mão escrevendo do conto à crônica, passando pelo romance, pela poesia, pela crítica, pelas colunas de humor, assinando o que escreviam com o próprio nome, com abreviaturas, com pseudônimos, com criptônimos, às vezes invertendo a ordem das iniciais de seu nome, como o fez o autor das *Cartas literárias*, na *Gazeta de Notícias*, ao assiná-las com C. A. em vez de A. C., causando confusão quanto ao reconhecimento da autoria, como observou Tristão de Ataíde. Talvez tudo isso fosse feito tendo em consideração um velho ditado da sabedoria popular que diz: Quem não aparece não é lembrado.

Esse modo de fazer-se presente urdia uma malha coesa, como veremos a seguir ao demonstrarmos que entre os jornais *O Diário*, *O Pão*, *O Operário* e *O Combate* havia, senão uma relação ideológica, ao menos uma relação de ordem prática, afinal foi das oficinas destes dois últimos jornais que saiu o órgão dos Padeiros e ao qual se faziam constantes referências naquele jornal de Adolfo Caminha. Essa rede de malha fina revela também uma rede de afinidades as mais diversas e revela ainda as condições materiais, a tecnologia existente na cidade, os meios de produção e as estratégias de divulgação do material impresso. Era preciso mostrar-se, então, que todos falassem de todos, ou, pelo menos daqueles com os quais havia pontos em comum. Os jornais e revistas eram vitrines do mundo das letras.

Os jornais e revistas como vitrines

A participação do Brasil como consumidor de bens era cada vez maior no final do século XIX. Em algumas cidades, como Rio de Janeiro e Fortaleza, esse período foi posteriormente denominado pela historiografia de *Belle Époque*. Os vapores traziam as novidades da vida europeia para a capital do país e dos Estados. Com a ascensão de São Paulo, vieram os chamados tempos eufóricos, juntamente com a iniciante industrialização do país, para fazer a história entrar

em um movimento mais acelerado, mudando modos de vida, agigantando as cidades, alargando os horizontes e expectativas, criando ilusões, essas talvez já há muito circulantes, como a de se estar na capital do Rio de Janeiro como se essa fora Paris, mesmo que, numa adaptação linguística e circunstanciada, considerassem alguns de seus moradores tratar-se de uma Paris "em ponto pequeno". Era o que dizia, por exemplo, o narrador do romance *Tentação*, de Adolfo Caminha (1979, p.10):

> Figurava a Corte do Império uma terra legendária de aventuras e de muito dinheiro, onde, com algum trabalho, qualquer homenzinho podia fazer fortuna em poucos anos, ou, quando mais não fosse, galgar posições, eminências cobiçadas, conquistar nome – celebrizar-se. Devorava os jornais do Rio, na biblioteca; lia tudo quanto na grande capital se publicava em prosa e verso; não era estranho ao movimento literário, aos saltos-mortais da política, às artes; interessava-se,como republicano, pela saúde do monarca e pelos escândalos mais ou menos ruidosos da Rua do Ouvidor; enfim, o Rio de Janeiro era, a seus olhos estáticos de provinciano, a quintessência da civilização – *Paris em ponto pequeno*.

Desse modo, era preciso aproximar as realidades diárias da cidade, buscar vitrinas para mostrá-la, o que não significava expor somente o que havia de positivo. Era preciso mostrar o erro, julgá-lo e combatê-lo. Para tal, o meio mais prático parece ter sido o desenvolvimento dos jornais, das revistas, dos impressos em geral, uns mais do que os outros, criando assim um setor industrializado, mecanizado, próximo do poder, fosse ele o poder político, capital ou partidário, ou os três de uma só vez.

Correspondente a toda ação há uma reação, e assim surgiu também uma imprensa minoritária, de caráter combativo, uma imprensa crítica, satírica, sarcástica, que usava dos recursos do humor para representar aspectos da vida política, social, cultural, entre ela, a vida literária, mesmo que essa opção levasse os seus representantes, ou seja, os pequenos jornais de tiragem ínfima, à morte prematura. Tania Regina de Luca (2005, p.137), tratando da relação entre imprensa e lucros, afirmou:

> A partir da segunda metade do século XIX, o Império desfrutou de relativa tranqüilidade política e da prosperidade econômica advinda do café. O mundo urbano expandia-se, os trilhos das ferrovias rasgaram as regiões mais prósperas, a navegação a vapor acelerava as trocas, as atividades comerciais e os serviços co-

> meçavam a se diversificar, contexto que a um só tempo favorecia e demandava a circulação de informação. Aliás, seus mecanismos de difusão foram aperfeiçoados com a invenção do telégrafo e a posterior ligação Brasil-Europa por cabo submarino. A famosa fórmula "O último paquete trouxe a notícia..." foi substituída pelos rapidíssimos informes telegráficos.

A já citada aproximação dos autores de literatura de ficção, fossem poetas ou prosadores, alguns deles também ligados às lutas políticas, como o fim da escravidão, ideal da vida de José do Patrocínio como vimos no excerto destacado do romance de Coelho Neto, fez que eles tivessem experiências também como editores, conhecendo de perto o mundo das tipografias, dos linotipos. Essa oportunidade nem sempre resultava em experiências positivas, fosse no que diz respeito ao alcance artístico ou ao financeiro; assim, muito jornal ou revista, abertos no desejo de fazer-se notar, de celebrizar-se e de lucrar economicamente, preenchendo a lacuna deixada pela literatura, fechavam as suas portas mal punham o primeiro número na rua.

De sucessos e de malogros, porém, se fez essa história, ao mesmo tempo história de amor, ao mesmo tempo história de ódio, mas história. Talvez, por isso mesmo, nem sempre reconhecida como tal; afinal, como afirma Tania Regina de Luca, ao tratar da prática dos historiadores em escrever não somente a história da imprensa, mas a história por meio da imprensa, "Reconhecia-se, portanto, a importância de tais impressos e não era nova a preocupação de escrever a História *da* imprensa, mas relutava-se em mobilizá-los para a escrita da História *por meio da* imprensa" (ibidem, p.111). Como toda história, a da relação entre literatura de ficção e jornalismo no Brasil do século XIX pede um fato, e, nesse caso, o melhor é demonstrar a experiência de Adolfo Caminha como editor.

A experiência de *O Diário*

Adolfo Caminha editor de *O Diário*

Entre as atuações de Adolfo Caminha como editor destacaremos o seu trabalho em *O Diário* e em *A Nova Revista*. É importante observar que *O Diário* foi editado por Caminha em 1892, portanto dois anos antes de ele publicar o seu artigo intitulado "Editores", que é de 1894, nas páginas da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. No caso de *A Nova Revista*, trata-se de uma

publicação de 1896, exatamente dois anos após a publicação do artigo citado. Assim, podemos constatar não somente duas experiências de edição, mas duas experiências em momentos diferentes, ambas, porém, perpassadas por uma reflexão do autor a respeito dos editores, o que significa também pensar em uma reflexão a respeito das condições de produção da literatura e da vida intelectual brasileiras. Vale ressaltar que, enquanto a publicação de *O Diário* se deu em Fortaleza, a de *A Nova Revista* se deu no Rio de Janeiro, ou seja, na capital do país onde, supostamente, as condições materiais para que uma publicação literária ou comercial florescesse fossem bem melhores.

Uma radiografia de *O Diário*

Nesse jornal, a tensão entre publicar literatura e alcançar o lucro financeiro mostra-se mais forte do que em *A Nova Revista*. A escolha de *O Diário* para ser objeto de nossa problematização e análise deu-se, justamente, por ele se encontrar no limiar do lucro comercial e a missão de divulgar a literatura a partir da publicação de sonetos, contos etc. Além de, em uma seção específica, divulgar o título das obras que lhe eram envidas, o que também ocorreu em *A Nova Revista*.

Publicado em Fortaleza, *O Diário* era uma "Folha da Tarde", cujo primeiro número data de 16 de maio de 1892. O seu último número, que é o 59º, data de 4 de agosto de 1892, tendo, portanto, a sua circulação durado menos de três meses. Constituído de apenas quatro páginas, cada uma com três colunas, resultando no total de 12 colunas, o jornal possuía algumas seções fixas e outras ditas livres, variando, portanto, o seu conteúdo segundo as circunstâncias. Essa situação produz o desaparecimento de seções e o aparecimento de outras ao longo dos seus 59 números.

Entre as seções fixas destacamos: o expediente; o "Kalendário", sempre indicando o santo do dia e um fato histórico relacionado à data; a seção "Balas e Bolas", na qual ainda nos deteremos; "Bom Dia", seção em que os aniversariantes eram saudados; o "Cambio", dando o valor da moeda corrente; uma dita "Secção Livre" aberta a vários temas com textos na maioria das vezes assinados por outros que não o redator-principal, o que já indica um outro modo de ganhar dinheiro a partir da publicação de matérias ou notas pagas, o que também parece ocorrer com a citada coluna "Bom Dia"; uma coluna intitulada "Humorismo", com anedotas e piadas bem ao estilo do jornal *O*

O DIARIO

REDACTOR-PRINCIPAL AD. CAMINHA | REDACÇÃO RUA FORMOSA N. 88 | REDACTOR PROPRIETARIO R. D'OLIVEIRA E SILVA

ANNO I | FORTALEZA, 18 DE MAIO DE 1892 | NUMERO 3

O DIARIO

FOLHA DA TARDE

ASSIGNATURAS

(CAPITAL)
Semestre..........5$000
(INTERIOR)
Semestre..........5$500
(FÓRA DO ESTADO)
Anno..........11$000

Numero avulso..... 40 rs.
Numero anterior... 80 rs.

As assignaturas começarão em qualquer dia e terminarão no ultimo dia dos mezes de Julho, Outubro e Dezembro.

Aceitam-se annuncios, publicações inedictoriaes, editaes e outros trabalhos, mediante ajuste previo.

Todos os pagamentos serão feitos adiantadamente.

Os artigos de interesse geral, escriptos em linguagem comedida, serão publicados gratuitamente.

Não se restituem originaes ainda que não publicados.

Toda a correspondencia deverá ser endereçada ao Redactor-proprietario, na Redacção.

KALENDARIO

HOJE 18 — S. VENANCIO, S ERICO.

Eu gosto do rosmaninho
—Mais da flôr da mangabeira,
Gosto mais do teu beicinho
Que uma flôr que muita cheira.

ALV.

1839—A Inglaterra insta com o gov. port. para o pagamento da div. indemnisação.

Troco miudo

A imprensa desta capital tem occupado se por diversas vezes com o facto, realmente pernicioso, de algumas casas commerciaes emittirem vales á guisa de moéda corrente.

Effectivamente seria preferivel que o nosso corpo commercial providenciasse no sentido de sanar-se tamanha difficuldade de trocos miudos, qual a que de certo tempo a esta parte se observa em quasi todos os Estados, com especialidade nos do nerte.

Fazendo côro com os nossos collegas, temos em mira somente concorrer para que não dure este estado de cousas tão prejudicial aos consumidores que vêm-se na obrigação de dar um destino qualquer aos bilhetes que recebem o que facilmente obtêm fazendo-os voltar ás mãos dos emissores mediante compra de generos.

O Governo do Estado já devia ter cogitado de semelhante assumpto.

O povo não póde continuar sem troco miudo e o commercio por sua vez não póde ser prejudicado.

Convem, entretanto, que se tomem medidas preventivas de um tal abuso.

Ao governo cabe o dever de lançar as vistas para essas irregularidades cujas consequencias só podem trazer prejuisos ao povo e ao commercio.

Não acreditamos que o commercio desta capital, notoriamente moralisado, especule com essa difficuldade que se faz sentir na maior parte dos Estados do norte, monopolisando o troco miudo.

Nós e a imprensa

Iremos registrando nas nossas columnas os juizos da imprensa sobre o nosso apparecimento:

"O DIARIO"

Distribuiu-se hontem o primeiro numero de um pequeno jornal cujo nome nos serve de epigraphe.

O novel campeão promette completa neutralidade em politica e plena defeza aos interesses publicos.

Desejamos-lhe longa existencia.

(D'*A Republica*.)

Foi readmittido no serviço da armada o commissario de 4ª classe do corpo de fazenda Wanderlino Josino de Oliveira.

Cª PERNAMBUCANA

Pediram demissão do cargo de agentes da Companhia Pernambucana de Navegação Costeira a vapor, os Srs. S. R. Cunha & Cª sendo nomeados para substitui-los os Srs. Narcizo Cunha, Primos & Cª.

Cambio

Hoje — 11 3|16.

Figura 7 – Primeira página do número 1 do jornal *O Diário* Fortaleza, 16 de maio de 1892. Biblioteca particular de Sânzio de Azevedo.

Pão, da Padaria Espiritual, além dos anúncios, que eram uma outra fonte de renda; a seção "Editaes", em que eram publicados os editais da Thesouraria da Fazenda, repartição pública onde Adolfo Caminha trabalhou após desligar-se da Marinha, o que já evidencia relações entre fazeres e relações de amizades que se estabelecem em uma longa e densa rede de contatos, que se intensifica à medida que os sistemas sociais se relacionam, entre eles o sistema de poder, econômico, literário.

Infelizmente, não sabemos ao certo se o contato se deu por intermédio de Caminha ou de seu sócio ou ainda de ambos, mas o certo é que havia uma relação entre aquela repartição pública e *O Diário*.

O jornal parecia aberto à diversidade de notícias fossem elas colhidas na própria cidade, quando as havia, ou colhidas em outros jornais, o que dá a entender que *O Diário* era redigido e editado a partir da leitura de outros jornais, como geralmente acontecia com as "folhas da tarde", sendo essa uma maneira de preencher lacunas que a vida na pequena cidade não preenchia, mas também era uma estratégia para segurar os assinantes e leitores conquistados e chamar a atenção daqueles que estavam por vir. Assim, encontramos nas suas páginas expressões do tipo: "Lemos n'*A Província* do Pará" (*O Diário*, n.1), "Extrahimos do *Correio do Cariry*" (*O Diário*, n.2); "Dispertou-nos a attenção o anuncio inserto na *Republica* de 17 corrente..." (*O Diário*, n.13); "Diz *O Tempo*, da Capital Federal" (*O Diário*, n.14); "Extrahimos do *Jornal do Brasil*, de 11 de maio" (*O Diário*, n.15); "O *Jornal Brazil* da capital federal, publicou a seguinte notícia" (*O Diário*, n.18). É importante destacar esse fato, tanto como estratégia comercial como forma de diálogo com outros periódicos, notadamente os da capital do país.

A esses exemplos de entrelaçamento de leituras e escrita, poderíamos juntar muitos outros como as seguidas seções intituladas "Tellegramas", cujo subtítulo era: "Serviço especial d'*O Diario*". Essa seção trazia um noticiário rápido, curto e preciso como o era de esperar pelo vínculo com a tecnologia de informação então vigente: o telegrama. A respeito dessa seção lemos:

> O *Diario do Maranhão*, a folha mais antiga d'aquelle Estado e um dos jornaes mais conceituados do norte, acaba de contratar conosco a permuta de notícias telegraphicas.
>
> Correspondente em Maranhão do *Jornal do Commercio* do Rio, o nosso colega transmitir-nos-á pelo telegrapho as novidades de maior vulto, quer da Capital

> Federal, quer dos Estados do norte, o que será de grandes vantagens para o publico desta capital e, em particular, para os nossos assignantes.
>
> Neutros em politica, daremos publicação a todos os telegrammas do nosso illustre correspondente, satisfazendo assim, plenamente, a curiosidade publica até agora obrigada a julgar os fatos por telegrammas de cunho oficial.[4]

Vemos então, que os redatores de *O Diário* procuravam mostrar o jornal como participante de uma conceituada rede de comunicação, destacando sempre que as informações vindas de outros jornais, como o que vemos na citação, seriam "de grandes vantagens para o público desta capital e em particular, para os nossos assinantes". Isso evidencia e reforça a estratégia de conservar as assinaturas e conseguir outras novas. Certamente, esses telegramas com o objetivo de mostrar a outra face de fatos ocorridos no país fizeram com que *O Diário* fosse visto como uma folha não tão neutra em política ou indicava que o jornal encontrou estratégias para noticiar fatos políticos.

No expediente eram divulgadas as modalidades e os valores das assinaturas. A assinatura semestral, por exemplo, custava para o morador da capital cearense 5$000 (cinco mil réis) e para o do interior do estado 5$500 (cinco mil e quinhentos réis); já para os assinantes de fora do estado, a assinatura era anual e custava 11$000 (onze mil réis). Os números avulsos custavam 40 rs (quarenta réis) e os números atrasados, chamados de anteriores, custavam o dobro daqueles, ou seja, 80 rs (oitenta réis). Porém, no 12º número, os editores deram aos seus leitores da capital do estado a possibilidade da assinatura por trimestre, o que já denota uma mudança nas estratégias de venda, possivelmente ocasionada pela recepção do periódico até então.

De fato, a estratégia de venda não ficou restrita à assinatura. No número dois do jornal encontramos o seguinte anúncio: "Precisa-se de *um menino* para *distribuir* 'O Diario'" (grifo nosso). Se até aquele número o problema era apenas de distribuição, o que nos dá a entender que houve um bom número de assinaturas do periódico de Caminha e d'Oliveira, mais à frente veremos que o problema era bem outro. Nos números 9, 11 e 13 encontramos um outro anúncio nos seguintes termos: "Precisamos de *meninos* para *vender* 'O Diario'" (grifos nosso). Esse fato denota, como já dissemos, uma mudança na estratégia de venda, uma vez que os meninos vendedores de jornal, também

4 Cf. *O Diário,* ano 1, n.19, Fortaleza, 7 de junho de 1892, p.1.

chamados de gazeteiros, vendiam números avulsos, gritando-os nas ruas aos berros para transeuntes e moradores. É importante mostrar aqui que esta estratégia de venda e o sujeito que a realizava, ou seja, o gazeteiro, também está presente na ficção de Adolfo Caminha (1998, p.38), mais precisamente em seu romance *A normalista*: "O dia seguinte era domingo. Todos em casa do amanuense acordava muito bem-dispostos. Havia missa cantada na Sé. Espocavam foguetes e repicavam sinos. Meninos apregoavam numa voz cantada a Matraca a 40 réis!".

Se inicialmente *O Diário* necessitava de apenas um menino, como grifamos, ele passa, logo em seguida, a precisar de *meninos,* e não somente para a sua distribuição, mas sim para a sua *venda*, indicando o malogro da estratégia mais tradicional, isto é, as assinaturas. E esses indícios são confirmados no editorial do último número do periódico intitulado "A verdade no caso", datado de 4 de agosto de 1892, pois nele encontramos a seguinte afirmação:

> este publico, com raras e louváveis excepções, **recusa pagar 3$000 reis pela assignatura de um jornal** que lhe foi entregue pontualmente, e, o que é mais, este publico, tão *civilisado* e tão *inteligente*, tem a coragem inaudita, o incrível desplante de pretextar que nós exploramos, quando é certo que até hoje só temos tido muito trabalho e algum prejuiso com a empreza que ousamos levantar! (itálicos do autor; negritos nossos)

Voltemos, porém, à primeira página do jornal. Vemos também no expediente que os redatores pretendiam fazer chegar o jornal às outras praças além da capital cearense, como deixam entender as assinaturas. E parecem ter conseguido, senão pela forma citada, mas divulgando o periódico que editavam e as ideias que difundiam, enviando-o a outros órgãos de imprensa, como nos faz pensar a seção "Nós e a imprensa", que dava notícia do recebimento de *O Diário* por jornais das cidades do interior cearense como Sobral, Viçosa e a região do Cariri, e nas capitais de outros Estados: Manaus, Maceió, Rio de Janeiro, São Luís, além de ser recebido por jornais de Fortaleza como *O Operário*, de cuja tipografia saíram alguns números de *O Pão* como veremos a seguir, *A Republica*, *A Verdade e Silva Jardim*.

A leitura atenta nos faz considerar que as pretensões de *O Diário* eram ainda maiores como podemos constatar ao final de um dos comentários da seção intitulada de "OS SETE DIAS – CRHRONIQUETA" no número 7, de 23 de maio de 1892:

Indubitavelmente a questão do dia é o apparecimento d'O DIARIO. Modéstia á parte.

O DIARIO veio quebrar a monotonia da vida cearense.

Um jornalsinho alegre, neutro em politica (e isto é tudo!) noticioso, muitissimo noticioso, interessando-se vivamente por tudo quanto diz respeito ao commercio e progresso do Ceará, tratando as questões com criterio e independencia – que melhor presente podia ter o publico d'esta capital?

E não é tudo; muito breve O DIARIO terá correspondência especial do Rio de Janeiro e até de Paris e Lisboa!

Ahi está porque o acontecimento de maior importância na ultima semana foi O DIARIO, folha da tarde a 40 réis. (grifo nosso)

Essas pretensões parecem verdadeiros devaneios diante de problemas com a distribuição, a venda das assinaturas e a impressão do jornal, sem falar de problemas na qualidade gráfica que, somente aos poucos, ia sendo melhorada e ainda assim era deficiente, fosse pelos meios existentes, possivelmente precários, fosse pela falta de recursos financeiros para oferecer um material de melhor qualidade ao seu público leitor. Certamente, a pretensão de ter correspondentes naquelas cidades foi uma estratégia para garantir a fidelidade dos leitores já conquistados e, também, atrair aqueles que estavam por conquistar, usando como recurso o apelo a tudo que fosse importado, incluindo as notícias, dando ao público fortalezense a oportunidade de conhecer o que se passava em cidades de grande porte e de vida mais movimentada, pois sempre havia a queixa de que a vida na capital cearense era monótona.

Logicamente, as cidades escolhidas não poderiam ser outras – Rio de Janeiro, Lisboa e Paris. As três cidades eram fortes referências para o Ceará no final do século XIX, pois delas vinham as mais diversas novidades trazidas pelo último paquete. Os intelectuais, por exemplo, aguardavam os títulos mais recentes publicados naquelas terras para onde desejavam ir, sobretudo Paris. Rio de Janeiro e Paris eram como uma ponte para o sucesso nacional e internacional. Lisboa representava o meio do caminho ou era uma alternativa ante a hegemonia da influência francesa no Brasil do final do século XIX, hegemonia essa que se estendeu até pelo menos o final da Segunda Grande Guerra, quando o país já passou a viver sob a influência dos Estados Unidos e o seu *american way of life*.

A influência cultural do país de Balzac, Flaubert, Zola e outros era tanta, que Brito Broca fala em uma bebida – a parisina – tomada por aqueles brasileiros

egressos de Paris, mais especificamente por Olavo Bilac, que a contragosto teve que deixar a *Cité lumière*...

> Mas quantos, depois de haver desfrutado de Paris todas as delícias e sortilégios, desembarcaram no Cais Pharoux a trautear o último couplet do Rat Mort! Bilac parte todos os anos, regressando sempre com um desejo único: o de partir de novo. Fizera a primeira viagem em 1891, como correspondente da Cidade do Rio. De Paris escreve a Max Fleuiss, aludindo ao Brasil como a uma Cafraria Portuguesa, que a generosidade dos povos persistia em chamar de país civilizado; para em outra cata lhe fazer perguntas assim: "Como vai essa terra ignóbil?" Acabava de conhecer Eça de Queirós na casa de Eduardo Prado, e parecia querer imitá-lo na maneira pela qual o romancista costumava referir-se a Portugal. Ao regressar dessa viagem, Bilac mostrara-se tão *dépaysé* no ambiente brasileiro, que chegou a sugerir a Artur Azevedo esse comentário no *Correio do Povo*: "O nosso poeta está seriamente intoxicado" – dizia o cronista, noticiando-lhe o regresso –, "ingeriu pantagruélicas doses de 'parisina' a famosa bebida de que falava Charles Nordier, e agora não há volta a dar-lhe. Se ficar aqui a passear, entre o beco das Canelas e a rua da Vala, morre da pior da nostalgias, a nostalgia de Paris". (Broca, 2005, p.143-4).

Se no Rio de Janeiro escritores e intelectuais sofriam de tal influência, o mesmo podemos afirmar a respeito dos intelectuais e escritores fortalezenses; afinal, pelo menos uma parcela mais abastada dos moradores da capital cearense vivia, como demonstra Sebastião Rogério Ponte (1999, p.206), a sua *Belle Époque*, importando, diretamente de Paris, o *dernier cri* dos costumes, da moda, das letras e das notícias, pois era preciso regenerar ruas, corpos e mentes; desse modo esperava-se constituir uma nova ordem social, dando origem a casos semelhantes como aquele citado a respeito de Olavo Bilac, chegando a situações às vezes hilárias, às vezes trágicas, como aquelas que marcaram a vida de Bembém da Garapeira e a do poeta José Albano.

O Diário demonstra bem essa influência, como, mais adiante, constataremos na problematização e análise dos seus anúncios comerciais. Além de civilizar mentes e corpos, era preciso civilizar a cidade, suas ruas e praças, dotá-la de equipamentos até então inexistentes. Esses equipamentos eram requeridos por um novo modelo de vida; eles eram tidos como necessidades fundamentais para a cidade que crescia. Eram produtos e serviços os mais diversos que países industrializados, como a França e a Inglaterra, estavam prontos para vender fosse por intermédio de casas importadoras, como a casa

Boris Frères, de judeus franceses, ou por implantação de companhias de energia e transporte público cujo capital era de origem inglesa.

A esse fato o jornal *O Diário* não passou incólume, como podemos constatar nos números 56 e 57. No editorial do número 56, de 28 de julho de 1892, por exemplo, reclamava-se a necessidade de um teatro para vencer a monotonia da vida local. Em *A normalista*, o narrador pinta cenas da monotonia em que Fortaleza vivia mergulhada:

> A cidade permanecia na sua costumada quietação provinciana, muito cheia de claridade, bocejando preguiçosamente de braços cruzados, à espera do Progresso. Suava-se por todos os poros e respirava-se a custo, debaixo de uma atmosfera equatorial, acabrunhadora. Estalava a distância, num ritmo cadenciado e monótono, o canto estridente e metálico de uma araponga, cujo eco repercutia em todo o âmbito da pequena capital cearense. (Caminha, 1998, p.77)

Zuza, que morava no Recife, também se queixava da monotonia da vida local, como podemos constatar nesta cena em que o narrador fala pela personagem:

> Uma vidinha estúpida aquela! Pensava o estudante estedendo-se na rede. Morria-se de tédio e calor. Vieram-lhe saudades do Recife. Oh! O Recife, o Prado aos domingos, os passeios, os belos piqueniques a Caxangá... Lembrou-se da sua última conquista amorosa – a Rosita, uma espanhola com quem estivera seguramente seis meses. Um peixão! Morava na Madalena. Vira-a uma vez no teatrinho da Nova Hamburgo, sozinha num camarote, muito bem vestida, com um rico leque de plumas, anéis de brilhante, esplêndida: era argentina. (ibidem, p.78)

Essa queixa de monotonia era uma das mais recorrentes. Assim, a exigência de um teatro e de companhias teatrais se repetia constantemente. Não parece ser um acaso que Zuza tivesse conhecido Rosita em um teatro. Assim, o teatro era também o espaço de socialização conveniente para os novos tempos. Nas páginas de *O Diário* reclamava-se também da ausência de grandes companhias de artistas na capital cearense: "Cada vez accentua-se mais a necessidade de um theatro nesta capital onde a vida ordinariamente é tão monótona, sem outros atrativos que não o Passeio Publico e as sociedades dramaticas particulares que não satisfazem as exigências da sociedade cearense".

Observemos nessa citação que a construção do teatro foi apresentada como uma necessidade, como o foi também a presença de grande companhias artís-

ticas, numa nítida vontade de inserir a vida cultural cearense numa estrutura que não somente aquela já conhecida e que não agradava aos apreciadores da arte teatral, mesmo que isso ocasionasse algum desagrado em determinados setores, como em alguns padeiros da Padaria Espiritual, entre eles o próprio Adolfo Caminha, que, como vimos, contestou o suposto efeito benéfico da importação cultural na cultura cearense e, em especial, na fortalezense. Essa necessidade de construir um teatro digno de uma cidade que se desejava grande e moderna só foi contemplada em 1910; portanto, já na primeira década do século XX, quando se deu a construção do Teatro José de Alencar existente até hoje na região central de Fortaleza. Ele mesmo é um exemplo da presença do capital inglês no Ceará, pois sua estrutura de ferro fundido era característica das construções que a Inglaterra exportou para diversos países à época.

No número 57, de 29 de julho de 1892, encontramos um editorial com o título "Civilisemo-nos", que colocou uma outra necessidade urgente para a capital cearense "a creação de um asylo de mendicidade em condições de abrigar e soccorer a indigencia desvalida que geme por estas ruas a mendigar o pão de cada dia". Essa situação colocava em cena a miséria em todos os palcos da cidade, mostrando que a *Belle Époque* não era bela para todos. Esse era uma espécie de teatro que horrorizava as classes mais abastadas, sobretudo nos logradouros onde se concentrava essa camada da população muito mais preocupada em concorrer com o dinheiro e o gosto para tornar-se, cada vez mais, próxima de um modo de vida distante, cujo empecilho maior seria a travessia do Atlântico, o que a levaria ao prazer de viver em Paris. Como uma viagem não era possível a todos os bolsos, procurava-se reproduzir Paris, à medida do possível, na taba de Alencar.

Aparentemente, atento aos gostos das diversas camadas da sociedade cearense à época, *O Diário* dava uma martelada no cravo e outra na ferradura, livrando-se do modelo de vida burguês, mas entendendo a necessidade de equipamentos que movimentariam a vida cultural da cidade, sem esquecer de expor as tensões existentes em seu território. A cidade que se vestia segundo os modelos franceses, copiados das revistas que chegavam nos vapores que cortavam o país de Norte a Sul, muitos deles com suas chegadas e partidas anunciadas em *O Diário*, era a mesma que deparava com retirantes famintos, mendigos andrajosos, pedintes de todos os tipos, variolosos e bexiguentos, o que colocava em cheque a sua tão desejada *Belle Époque*. O quadro que justificava a solicitação de uma asilo de mendicidade foi pintado com traços e cores fortes:

> Todos nós somos testemunhas das scenas de miseria que diariamente se passam nas ruas da capital cearense; mal amanhece o dia somos encommodados por vozes famintas que nos entram em lufadas pela porta a dentro suplicando um esmola. Grande numero de mendigos, uns em deploravel estado de nudez, outros arrastando-se a custo, enchem os adros das egrejas implorando a caridade publica, perseguindo os devotos, atordoando os ouvidos dos crentes.
>
> Aos domingos, depois da missa, maior é a vozeria á porta das egrejas. Que isto se observe em épocha de secca, em consequencia da immigração do centro, compreende-se, mas em tempos normaes significa apenas que nenhuma capital de certa ordem póde dispensar um asylo de mendicidade prompto sempre a soccorer a pobreza desamparada.

Adolfo Caminha não viveria tanto para ver ou ter notícias de Fortaleza calçada em botas francesas. Sua morte prematura o impediu de chegar ao século XX, quando mudanças estruturais de maior monta marcaram a então pequena cidade, fazendo-a transbordar para além daquele quadrilátero inicial que fora palco de seu nascimento e teatro de seus dramas e comédias. Tratando dessas transformações afirmou Sebastião Rogério Ponte (1999, p.16):

> Em Fortaleza, o movimento de remodelação urbana impulsionou-se com o Mercado de Ferro (1897), o "aformoseamento" das principais praças (1902-3) e a construção do requintado Teatro José de Alencar (1910). A onda remodeladora acabou por conferir à zona central da cidade um harmonioso conjunto urbano, complementada com a edificação de mansões, prédios públicos e dois grandes cinemas – em sua maioria, construções marcadas pelo ecletismo arquitetônico, estilo então em voga no país.
>
> Enquanto isso, a compulsão em sanear a capital e higienizar a população aprofundava-se através de medidas como a implantação do serviço de abastecimento d'agua [sic] e esgotos (concluído em 1924), a vacinação obrigatória, o Instituto de Assistência e Proteção à Infância (1913), e inspeções sanitárias a domicílio. Por outro lado, as tentativas de controlar o crescente contingente de pobres intensificaram-se com campanhas de erradicação da mendicância urbana, novas instituições assistencialistas, organização de policiamento específico para Fortaleza, e de colônias penais para a recuperação da delinqüência adulta e infantil pelo trabalho ao ar-livre ou em oficinas.

Ainda na sua primeira página, *O Diário* trazia uma espécie de editorial, tratando ao longo da sua existência dos mais variados assuntos – a abertura dos trabalhos do congresso; a emissão de vales na falta de moedas de menor valor destinadas ao troco das compras, os afamados e abominados "cartões";

o serviço doméstico; a saúde pública; o naufrágio do couraçado Solimões; no qual faleceu Alfredo Peixoto, autor de *Memórias de um náufrago;* poesias; a educação doméstica; a vacinação contra a varíola; o desabamento de dois prédios na rua do Carmo, no Rio de Janeiro; a revolução do Mato Grosso; a situação do Brasil sob o governo de Floriano Peixoto; a indústria cearense, destacadamente a indústria de vinho de caju; o imposto do fumo; as finanças do Brasil; o naufrágio do vapor Alcântara; a migração de cearenses para o Estado do Amazonas e para a capital federal; o desterro de José do Patrocínio; a Constituição; a morte do Dr. Moura Brasil; algumas notícias do júri; a necessidade de um teatro para a capital cearense e de um asilo de mendicidade, como vimos anteriormente, e por último, a ocorrência da morte anunciada do próprio jornal, encerrando, assim, a sua carreira.

O programa de *O Diário*

O editorial do número 1 era o programa de apresentação do periódico, do qual destacamos o fato de esse já se mostrar consciente de quão difícil era manter-se em funcionamento, parecendo prever o futuro malogro:

> Nada mais problemático que o futuro de um jornal de província, como este que ora apresentamos ao publico em formato pequeno, sem programa político, sem odios partidários nem ambições inconfessáveis, modesto, nascido no silencio e na obscuridade, e tendo como unico objectivo promover o bem estar do povo e o engrandecimento da pátria.

Diferentemente do que se costuma afirmar a respeito da inaptidão dos artistas para os negócios, Adolfo Caminha parecia estar consciente das dificuldades e dos requisitos para desenvolver um empreendimento jornalístico em Fortaleza: "A primeira condição para que um jornal tenha vida longa e prospera em um meio relativamente pobre qual o nosso – sabemol-o – é que elle represente os interesses de qualquer facção politica". E ao se dizer conhecedor desse fato, vai além, conceituando a seu modo a política e a relação dessa com a imprensa:

> Entre nós a política é como uma doença epidêmica – apodera-se sorrateiramente do individuo sem que elle aperceba-se de que esta sendo contaminado talvez pelo mais cruel de todos os vicios; transforma-lhe subitamente o modo de pensar e agir, empede-lhe os movimentos livres e espontâneos, subordina-o ao interesse pessoal e prende-o a uma cadeia impossível de romper.

O fato de *O Diário* se dizer neutro em política foi bastante destacado pelos demais jornais, como é possível constatar na já citada seção "Nós e a imprensa", pois não são poucos os periódicos que realçam este ponto do seu programa, chegando mesmo a reproduzir parte do texto, como o fez, por exemplo, *A República*: "O novel campeão [referindo-se ao *O Diário*][5] promette completa neutralidade em politica e plena defeza aos interesses públicos. Desejamos-lhe longa existência". A esse exemplo podemos juntar o do jornal *O Operário*, que, após saudar o intento de Caminha e d'Oliveira, afirmou: "Ao collega enviamos o abraço de camaradagem, desejando-lhe sua prosperidade e persistência no seu programma para que não resvale na valla commum".[6] Essa "valla commum" era a da defesa de interesses de partidos políticos.

A pressão política

Antes de continuar com a problematização e análise desse jornal editado por Adolfo Caminha, é significativo mostrar que essa mesma crítica à influência do poder político partidário fez-se sentir também nos escritores ligados ao Clube Literário, associação fundada em Fortaleza em 1886, cujo órgão foi a revista *A Quinzena*. Esse periódico teve no total 30 números, que circularam na capital cearense entre os meses de janeiro de 1887 e junho de 1888. No editorial do número 1, datado de 15 de janeiro de 1887, lemos: "E, entretanto, é a imprensa partidária quem abre caminho para os empregos, quem sagra beneméritos os amigos, quem traz pela rua da amargura os adversário, quem institue tenente-coroneis e destitue delegados".[7]

Diante desse fato, ou seja, da permanência de entraves de todas as ordens e de uma ordem específica – a política –, parece-nos válido perguntar: então, como se comportariam os redatores de *O Diário*? O que fariam para driblar a influência do jogo político que parecia tanto incomodá-los e incomodar aos demais jornais que se pretendiam como livres das tais influências políticas? Vejamos o que nos diz o programa do periódico a esse respeito: "O DIARIO, porem, terá bastante energia moral para não deixar-se dominar por interesses individuaes, não afastando-se nunca das boas normas do jornalismo independente e criterioso".

---

5 Cf. *O Diário*, ano 1, n.3, Fortaleza, 18 de maio de 1892, p.1.
6 Cf. *O Diário*, ano 1, n.3, Fortaleza, 18 de maio de 1892, p.2.
7 Cf. *A Quinzena*, ano 1, n.1, edição fac-similar, Fortaleza, 15 de janeiro 1887, p.1.

Pode parecer estranho que Caminha e d'Oliveira acreditassem na neutralidade política. Mas, certamente, eles estavam tratando da política partidária, o que, de certo modo, nos faz retomar a ideia apresentada anteriormente de que Adolfo Caminha era um dos "paladinos malogrados", ou seja, um dos intelectuais decepcionados com o rumo que tomou o Brasil após o 15 de novembro e a adoção de um tipo de república bem diferente do que desejavam as classes letradas do movimento republicano, como nos informam Nicolau Sevcenko e José Murilo de Carvalho. Vemos nessa citação que a situação era fundamentada em aspectos morais, numa mistura de brio, decoro, ética e tudo o mais que formalizasse o programa.

Contando apenas com essas armas e diante dessas circunstâncias, as alternativas de Caminha e d'Oliveira não pareciam ser muitas. Restando, por exemplo, apelar para a solidariedade dos jornais que também professassem a mesma crença ou dela mais se aproximassem, como que procurando unir-se numa espécie de grupo de jornais não-políticos. Talvez, não banalizando aqui um conceito, bem como os sujeitos, as práticas e os objetos que o cercam e o conformam, essa fosse uma característica em comum, ao menos de um grupos específico, do que temos chamado, quase indiscriminadamente, de intelectuais e, ainda mais precisamente, dos intelectuais cearense à época em que Adolfo Caminha editava *O Diário*. Ainda a esse propósito, lemos: "Aos collegas da imprensa cearense nada mais pedimos senão os conselhos da experiência". O coletivo dos "collegas da imprensa" parece reforçar bem essa ideia. Restava também apelar para o povo, usando como recursos características que se supunha ou se desejava serem de todos: "Dar-nos-emos por felizes si durante a nossa penosa peregrinação no mundo do jornalismo, merecermos a symphatia do povo cearense, tradicionalmente generoso e hospitaleiro". Porém, como lemos anteriormente, a hospitalidade não foi das melhores e o periódico, como já sabemos, não durou muito. Mas a concorrência com os periódicos de partidos ou grupos políticos não era a única.

A concorrência dos "pasquins immundos"

Certamente, não foi fácil manter *O Diário* na praça, pois naquele mesmo ano surgiram em Fortaleza doze outros jornais, alguns de vida efêmera, com um único número circulando entre os leitores, alguns desses doze eram voltados para a sátira ou para a crítica política com tom jocoso, com o foi, por exemplo,

A Cartola, cujo redator chamava-se Vago e os responsáveis eram Os Sete Phantasmas. Além de *A Cartola*, que andava fazendo a cabeça dos leitores, *O Bemtevi* distribuía o seu canto e não diferente do primeiro jornal citado era também humorístico: "Dizia-se orgam da chicana. Redactores, Mundo, Diabo e Carne" (Studart, 1908).[8] Se havia dificuldade de todas as ordens para

8 Nesse catálogo, o Barão de Studart, presidente do Instituto Histórico do Ceará, arrolou 951 periódicos existente em circulação no Ceará, grande parte em Fortaleza, entre os anos de 1824, de quando data o *Diario do Governo do Ceará*, primeiro jornal da então província, e 1908. Grande parte desses periódicos está ligada a partidos políticos, dividindo-se, na sua imensa maioria, entre conservadores e liberais. Porém, outra parte, muitas vezes de circulação efêmera, não indo além da primeira edição, destacou-se pelo caráter satírico, polêmico e caricato, formando o que mais tarde, na cultura cearense, ficou conhecido pela expressão *Ceará moleque*, isto é, o modo às vezes bem-humorado, satírico, sarcástico com que o cearense trata alguns aspectos do cotidiano. Essa expressão – Ceará moleque – pode ser encontrada no romance *A normalista*, de Adolfo Caminha (1998, p.39), sendo ele, possivelmente, o primeiro a incorporá-la como um traço da personalidade cearense: "Que se há de fazer, minha filha? Ninguém está livre destas cousas no *Ceará moleque*. Não se pode conversar com um rapaz, porque não faltam alcoviteiros". Aos poucos, os textos de caráter político dos jornais foram dando espaço para as crônicas do dia a dia, as observações da vida comezinha, sobretudo à medida que a cidade de Fortaleza crescia e, aos poucos, entrava num ritmo de vida de cidade com pretensão de metrópole, importando objetos e comportamentos mais condizentes com o espírito e o corpo de cidade grande que a loira desposada do sol foi tomando. No rol desse tipo de jornal podemos citar: *O Periquito* (1846), *O Fagote* (1852), cuja epígrafe era "quem tem telhados de vidro não atira pedra nos alheios", *O Farol Cearense* (1861), que se dizia "joco-serio"; *O Tagarella* (1865); *Careca* (1870) e, no ano seguinte *Cabelludo*; *O Palhaço* e *A Urtiga*, ambos do mesmo ano, sendo que este trazia abaixo do título os versinhos: "Não tenhas minha musa medo delles/ Vae de rijo esfregando urtiga nelles"; *O Abelhudo* (1874); *Alcoviteiro* e *Morcego*, ambos de 1891 e que também tiveram um único número, o último tinha como redator Adolpho Fuinha. *Idiota* (1881), cujos redatores era Piolho e Zaranza; *O Chocalho* (1882); *O Trovão* (1884), "Dizia-se orgam da pilheria e distração"; *Frivolité* (1887); *O Charuto* (1888), "De influência e predilecção entre os moradores dos subúrbios"; *Zé Povinho* (1889); *O Dado* (1890), "Dizia-se orgam dos curiosos"; *O Moleque* e *O Patusco*, ambos de 1890, este "Intitulava-se jornal serio-moleque". Tinha por epigrafe: "*Ridendo castigat mores*"; *Pimpão* (1891), "Dizia-se orgam do bello sexo, ter a redacção no Ouco do Mundo n. 00 e como redator Mané Cornim"; *A Vacca*, que no expediente dizia: "A Vacca sae quando convier"; A Trepação (1893) – "Dizia-se orgam hebdomadário humoristico e essencialmente trepador e redigido por Conte, Contista e Contente" –; *Morcego* (1894), jornal pornográfico e *A Giririca*. *O Diabo* (1895), "Dizia-se orgam infernal", *Bolacha*, do mesmo ano, cujo redactor era Nero e o gerente Teseu. Como não poderia deixar de ser: *O Macaco* (1896), "Dizia-se orgam dos mugangos e jocosidades" e, do mesmo ano, *O Garoto*, "Dizia-se orgam das moças e jacobino até a gata miar". É de 1897 *O Ceará Moleque*, "Revista caricata". Do mesmo ano, *Pau de sebo*, "Jornalzinho pornographico publicado em Fortaleza. Dizia-se orgam das mulheres e de feitura para homens. Foi appreendido pela polícia", e *A Sarna*, "Dizia-se orgam da coceira", *A Troca*, *A Urtiga*, "Dizia-se orgam das realidades". Também de 1895 foi O Matuto – "Dizia-se orgam roceiro e impresso na cidade de Castanhas, rua das Tapiocas n. 407.000". É de 1898 *A Sogra*, que em oposição tinha *O Genro*; o *Peitica*, cuja divisa era: "Ou vae, ou quebra ou desprega. Ri-se o sujo do mal-lavado e o roto do esfarrapado".

fazer imprimir os periódicos, chega a ser incompreensível que tantos títulos circulassem por Fortaleza naquele período. Para Adolfo Caminha, a leitura desses jornais era o indício de que o público, que ele chamara ironicamente de civilizado e inteligente, era bem outra coisa:

> Este publico, que compra e lê avidamente o *Charuto*, o *Bemtevi* e tantos *pasquins immundos* que por ahi pullulam, verdadeira affronta ao decoro social, e que não raro encontramos nas casas de familia de envolta com livros escolares e outros objetos preciosos; este publico, que sabe applaudir palhaços de circos com um enthusiasmo verdadeiramente ridículo; este publico não sabe ou finge ignorar que a imprensa, tal qual comprehendemol-a, é uma das mais nobres missões da qual depende grande porção de felicidade para a collectividade humana.

Vale destacar, aqui, que esses jornais que Adolfo Caminha considerava "immundos" também participaram do seu romance *A normalista*, no qual a *Matraca* ajudou a compor o caráter do *Ceará Moleque*, ao qual Maria do Carmo e Lídia fazem referência. Vejamos como a *Matraca*, título por si só significativo desse tipo de jornal, se fez presente na trama do romance citado:

> O dia seguinte era domingo. Todos em casa do amanuense acordavam muito bem-dispostos. Havia missa cantada na Sé. Espocavam foguetes e repicavam sinos. Meninos apregoavam numa voz cantada a *Matraca* a 40 réis! – **um jornaleco imundo** que falava da vida alheia e que por duas vezes trouxera sujidades contra João da Mata. Maria do Carmo quis ver o que dizia a *Matraca*, apesar de o padrinho ter proibido expressamente a entrada do pasquim em sua casa. Ali só lhe entrava a *Província*, dissera ele; isso mesmo porque o José Pereira não exigia pagamento de assinatura. O mais era uma súcia de papéis nojentos que só serviam para... – Maria deu um pulo até a casa da viúva Campelo e aí pôde comprar a *Matraca*. O padrinho estava no banho. – *O namoro do Trilho de Ferro!*, gritavam os vendedores. Maria teve um *palpite*. Certo aquilo era com ela. Que felicidade de o padrinho estar no banho! Pagou o menino, pedindo-lhe pelo amor de Deus que não gritasse mais *o namoro do Trilho de Ferro*. Abriu o jornal ansiosa. Que horror! Havia, com efeito, uma piada sobre ela e o Zuza. Mais que depressa correu a mostrar à Lídia.
>
> – Estás vendo, menina? Lê isto aqui. E apontou com o dedo. Eram uns versos de pé de viola que contavam o recente namoro de Zuza:
>
> *A normalista do Trilho*
> *ex-irmã de caridade*
> *está caída pelo filho*
> *de um titular da cidade*

O rapazola é galante
e usa flor na botoeira
D. Juan feito estudante
a namorar um freira...
Eis por que, caros leitores,
eu digo como o Bahia
– Falem baixo, minhas flores,
Senão... a chubata chia!... (Caminha, 1998, p.38-9, grifo nosso)

Vemos por essa citação que Adolfo Caminha, seja no texto de *O Diário*, seja no romance *A normalista*, usa o mesmo adjetivo – "immundo" – para qualificar um certo tipo de jornal que foi bem presente na época. Vemos também que o valor da *Matraca* era o mesmo de *O Diário*: 40 rs (quarenta réis). Na economia do romance de estreia de Caminha, essa cena é capital para demonstrar o rumo que o suposto namoro das duas personagens – Maria do Carmo e Zuza – vai tomar. Nesse trecho há também o encontro de duas práticas de leitura: a leitura em silêncio e a leitura em voz alta, como práticas distintas, unidas nesta cena para dar-lhe contornos mais reais, utilizando como recurso a poesia popular das quadrinhas de pé-de-viola, que encontraremos também no jornal *O Diário*.

Um Zé Pacato não tão pacato assim ou controvérsias em volta do nome

Estas quadrinhas podem ser encontradas em uma das já citadas seções fixas de *O Diário*, intitulada "Balas e Bolas". Elas eram assinadas por um colaborador do jornal, cujo pseudônimo era Zé Pacato e que assim se apresentou no primeiro número do periódico:

Ora bolas!... Ora balas!
Eis-me aqui as cabriolas,
Posso agora, sem viral-as,
Minhas balas, minhas bolas...

Deu-me agora nas violas,
Inventar esta secção,
Para balas... para bolas...
Carambolas... que me dão!

O meu programma
É este sem mais:
Fazer versos
Que dem-me fama.

E sendo, leitor assim
Quero que a elas leitora
Rimando a canção sonora,
Bondosa, goste de mim.

E eu fugindo agora della
Mais ligeiro do que um gato
Humilde, sem mais aquella
Me assigno de
ZÉ PACATO

Esse Zé Pacato assinou também, como podemos constatar no número 17 de *O Diário*, de 4 de junho de 1892, um poema intitulado "A flor do leque", dedicado a M. Carvalho, que nos parece ser de um livro chamado *Musgos e algas*, cujo autor ainda não identificamos. Porém, aqui é preciso considerar um outro fato. Se anteriormente os editores de *O Diário* desejaram garantir um público conquistado e atrair um outro que se mostrava interessado por notícias vindas do Rio de Janeiro, Lisboa e Paris, como uma estratégia de fazer aumentar a renda e garantir os lucros da empresa, em seguida uma outra estratégia foi tomada, qual seja, a de trazer para si aquele público que consumia as mesmas jocosidades dos jornais que Adolfo Caminha considerara como *immundos*, afinal a linguagem de Zé Pacato era bem diferente daquela usada por outros colaboradores de *O Diário*, diferenciando-se, logicamente, no recurso formal, isto é, utilizando de quadrinhas populares em vez, por exemplo, dos sonetos que também estavam presentes no jornal.

É importante destacar que esse tipo de poesia popular era muito mais presente nos jornais que Adolfo Caminha considerara como *immundos*, uma vez que se prestavam à sátira, utilizando, entre outros recursos, numa maior e suposta liberdade de escrita e criação de imagens, a ironia. Vale destacar também que o programa de Zé Pacato é alcançar a fama, fazendo versos que atraíssem a atenção de leitores e leitoras, sendo essas também contempladas, como veremos mais adiante, com uma coluna que lhes era destinada, assinada

não por um homem, mas por uma mulher chamada Iza. Numa inversão da regra da etiqueta, deixemos por último a dama e continuemos com o irreverente Zé Pacato.

Foi por intermédio de Zé Pacato que os leitores de *O Diário* tiveram notícia da abertura dos trabalhos do congresso estadual; o surgimento de agremiações literárias e de intelectuais; o imposto sobre o fumo; a emissão de cartões por falta de moedas; o surgimento de um outro café na cidade, fundado pelo lendário Mané Coco (Manuel Pereira dos Santos),[9] patrocinador da instalação da Padaria Espiritual no seu afamado Café Java; o naufrágio do navio Solimões; a greve dos condutores de bondes; os boatos e as fofocas da cidade; a apresentação musical de Henrique Jorge nos salões do Congresso e a simples notícia de um dia de chuva, o que pode parecer prosaico em outra terra, menos no Ceará, que a época, não menos de vinte anos, vivera uma das secas considerada a maior de todos os tempos: a de 1877/1878 e onde, por característica do "Ceará Moleque", vaiou-se o sol, que teimou em aparecer após três milagrosos dias de chuva.

Devemos ainda destacar o fatos de que essas mesmas notícias ou informações eram dadas também por outros colaboradores a partir de um outro tipo de discurso, o que reforça a ideia da utilização das quadrinhas como uma forma de atrair um público que se interessava por um modo e uma forma específica de dizer, de noticiar. Esse fato constituía, além de uma estratégia de venda, uma forma de leitura e de escrita. Vejamos como foi noticiada, por exemplo, a abertura dos trabalhos no Congresso, ou seja, a então Assembleia Estadual. Vejamos primeiro um texto que aparece na primeira página de *O Diário* intitulado "O Congresso" e, em seguida, o texto de Zé Pacato na seção "Balas e Bolas":

> Começaram os trabalhos do Congresso Cearense.
>
> Actualmente, mais do que emqualquer outra epocha, o Ceará reclama os serviços desta illustre corporação.

---

9 A respeito de Mané Coco fazemos questão de transcrever este trecho de Sânzio de Azevedo (1996, p.53): "Numas página de reminiscências, Antônio Sales evoca a figura de Mane Coco, ou Manuel Pereira dos Santos, oriundo do Aracati e fundador do Café Java, quiosque localizado na Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza, lembrando que esse homem, inteligente mas sem cultivo, que andava de fraque, com uma grande rosa à lapela, mas sem gravata (o que o excluía das festas e solenidades), tinha como única erudição o saber de cor A morte de D. João, de Guerra Junqueiro, poemas do qual 'recitava trechos a proposito de tudo ou mesmo sem proposito nenhum'. Salienta o escritor a simpatia do comerciante pelos intelectuais, recordando que igualmente estes o estimavam".

Não é nossa competência aquilatar do valor moral e intelectual de cada um dos membros do novo Congresso, alguns dos quaes são bastante conhecidos do povo cearense. Cumpre, porém, a todos, sem execpção, a grande somma de responsabilidade de que acham-se investidos, promovendo, sem medir sacrifícios, a prosperidade do Estado e o bem estar do povo.

Ha muito que fazer, muito que edificar.

Vão longe os tempos em que os representantes da soberania popular, sem curarem effetivamente dos interesses vitaes do paiz, perdiam o tempo em longos e improficuos debates, transformando a tribuna parlamentar em baluarte de ápodos e discussões pessoaes com graves prejuisos para os negocios que corriam a revelia.

Precisamos hoje, mais do que nunca, de ações, não de palavras sem sentido.

O regimen de rethorica desappareceu com as velhas instituições.

Os repetidos abalos que o Ceará tem soffrido nestes ultimos tempos vieram de algum modo affectar todos os ramos da administração publica, produzindo inevitáveis alterações de ordem social.

O novo Congresso tem serios compromissos a satisfazer.

Urge accudir as necessidades do Estado que ora se reorganisa.

Nada de discussões estéreis, tudo em beneficio do Ceará – este deve ser, em summa, o programma dos actuaes legisladores cearenses.[10]

Agora, leiamos o texto de Zé Pacato:

Abrio-se agora o Congresso...
Vamos ter muita fartura,
Muita carne e rapadura,
Muita farinha e progresso.

E a Patria que os elegeu,
Vendo o povo sobre o abysmo,
Espera tudo do seu
Talento e patriotismo.

Que venham, pois, com urgência,
Por estes proximos mezes,
Novos actos, novas *lezes*,
De tão sabia sapiencia!

10 Cf. *O Diário*, ano 1, n.2, Fortaleza, 17 de maio de 1892, p.1.

E nós, ficamos de novo,
De lado, para gritar,
Quando o Congresso passar:
– *Olha os eleitos do povo!....*[11]

Vemos pela leitura dos dois textos que o assunto é o mesmo, ou seja, a abertura dos trabalhos na Assembleia de deputados naquele ano de 1892. No entanto, o tratamento dado ao fato é diferente em ambos os textos. Se no primeiro texto há uma certa crítica, ela é feita em um tom mais formal. Já no texto de Zé Pacato há até o "desrespeito" gramatical em nome da constituição da rima, recurso fundamental nesse tipo de discurso para constituir a inteireza do seu objetivo. Foi assim que o plural de lei passou a ser *lezes*, em vez de leis, para rimar com "mezes", na segunda estrofe.

Além de atrair um outro público, esse tipo de discurso era também um modo de dizer algo que não se poderia dizer claramente, o que coloca em discussão a suposta neutralidade política do periódico de Caminha e d'Oliveira. Além desse exemplo, poderíamos citar outros, no entanto esse pareceu-nos bastante representativo, não somente por ambos os textos estarem no mesmo número do jornal, como por tratarem do mesmo tema, mas porque eles evidenciam simultaneamente uma questão relacionada à forma do discurso e constitui-se em uma estratégia de conquistar públicos supostamente diferentes. Depois de toda sua exposição, Zé Pacato, talvez por não alcançar a fama almejada, desapareceu, com sua graça e verve, no número 13 de *O Diário*.

"O ponto nos iii"

E quando o citado Zé Pacato desapareceu, foi a hora de colocar o "Ponto nos iii". Esse foi o título do editorial do número 14 de *O Diário*, que ora reproduzimos:

> Assoalham pessoas sem criterio e má fé que *O Diario* é um jornal politico desfarçado com mascara da neutralidade.
>
> Maldizentes, em toda a parte os ha e não em pequeno numero, rasão porque não extranhamos a calumnia com que se procura envenenar o nosso programa intrigando-nos com o publico.

11 Cf. *O Diário*, ano 1, n.2, Fortaleza, 17 de maio de 1892, p.2.

> Esses que não trepidam em adulterar as boas intenções alheias, indivíduos sem profissão honrosa e sem responsabilidade de especie alguma, pobres parias agrilhoados miseravelmente ao interesse pessoal, só merecem o nosso despreso.
>
> *O Diario* nada tem que ver com elles; e se não fosse compromisso solemne que em boa hora contrahimos com os nossos leitores e assignantes, certo não nos dariamos ao trabalho de destruir os embustes que se levantam a nosso respeito.
>
> Porque somos neutros não segue-se que nos abstenhamos completamente de affectar questões politicas de interesse geral, o que ainda não fizemos. Não escolhemos noticias que possam interessar mais a este ou áquelle partido, publicamol-as indifferentemente, dando preferencia ás locaes e que dizem respeito ao comercio e ás classes laboriosas.
>
> Si durante o nosso tirocinio houvermos alguma vez de discutir, em artigo edisctorial, quaesquer actos, quer do governo federal, que do governo Estadual, fal-o-emos desassombradamente, apoiados na justiça e no direito.
>
> Longe de nós a linguagem virulenta dos embusteiros chicanistas.
>
> Neutralidade e bom senso – eis a nossa divisa.
>
> Não se illudam os alviçareiros ignorantes.[12]

Essa utilização é também uma outra proposta de unir o vivido ao representado, não por uma fronteira tênue entre a vida pessoal e privada do autor ou pelo filtro de seus sentimentos em relação à vida na província, mas pela sua capacidade de observação, de utilização de recursos que estão postos na vida cotidiana, diária, como o faz lembrar também o título do periódico em causa: *O Diário*. Se, ao longo de sua recepção, e em especial de sua fortuna crítica, o romance *A normalista* foi considerado peça de vingança pelo fato de a sociedade fortalezense não ter visto com bons olhos a união do seu autor, então segundo-tenente da Marinha, com Isabel Jataí de Paula Barros, então casada com Fausto Augusto de Paula Barros, também militar, vale considerar que o processo de sua formação pode ser bem outro, assim como os recursos, entre eles a acuidade da observação desenvolvida por Caminha, a atenção no mundo à sua volta, o aproveitamento do cotidiano, dos fatos simples da vida comezinha e ordinária. Pintar com traços fortes e cores escuras as cidades não foi mérito apenas de Caminha, o fizeram em especial os autores que cultivaram de algum modo a estética naturalista, desde os franceses, passando pelos portugueses, um deles Eça de Queiroz. No Brasil, o fizera Aluísio Azevedo com a sua São Luís natal em *O mulato* ou com o Rio de Janeiro adotivo em *O cortiço*. Mais do que uma

---

12 Cf. *O Diário*, ano 1, n.14, Fortaleza, 1º de junho de 1892, p.1.

vingança, estava presente o sentimento de desencanto com uma nova estrutura social, marcadamente urbana, que se desenhava como excludente.

O fato de haver correlações entre o conteúdo ou a opinião de Adolfo Caminha defendida nas páginas de *O Diário* e nas páginas do seu romance *A normalista*, em relação ao tipo de imprensa que se cultivava em Fortaleza, não pode passar incólume, pois esse fato se nos mostra capital para a tese que defendemos: a de Adolfo Caminha como um autor polígrafo, capaz de reunir na ação de um sujeito supostamente único – o autor – diversas outras ações como a leitura, o jornalismo, a edição, a crítica literária e, evidentemente, a escrita.

O pão que *O Diário* de cada dia nos dá hoje ou as relações entre os periódicos

Além dos jornais que Adolfo Caminha considerava *immundos*, apesar de utilizá-los em sua ficção e alguns dos seus recursos no próprio periódico, datam também de 1892 outros dois importantes jornais cearenses: *A Republica* e *O Pão*. Esse já é conhecido nosso como órgão da Padaria Espiritual, da qual Adolfo Caminha fora um dos fundadores. Aliás, é preciso que se diga que foi na redação de *O Diário*, portanto no número 88 da rua Formosa, atual rua Barão do Rio Branco, em Fortaleza, que Adolfo Caminha foi convidado por Antônio Sales a participar da agremiação dos Padeiros. É o próprio Adolfo quem relata esse acontecimento na carta intitulada "Padaria Espiritual", que ele escrevera a um suposto amigo. No Rio de Janeiro, relembrando com saudades da terra natal e mais precisamente do bairro do Outeiro, à época afastado da cidade e caracterizado como uma região bucólica, Adolfo Caminha (1999a, p.128) narrou, assim, o nascimento da Padaria:

> Perguntas-me, entre curioso e tímido, como é que nasceu a *Padaria Espiritual*. Sei lá! Quem sabe a verdadeira origem das cousas? O que desde logo te posso ir dizendo é o seguinte: Aos tantos de maio de 1892, foram ao escritório do *Diário*, jornal em que eu trabalhava, dois rapazes (lembra-me bem que um deles trazia um pince-nez) convidar-me para fundar um sociedade literária, cujo nome fosse *Padaria Espiritual*.

Surgidos, portanto, no mesmo ano e tendo laços de afinidade e amizade entre os seus membros, foi inevitável, também, que em *O Diário* figurasse informações e pequenas notas a respeito da Padaria Espiritual e de *O Pão*. No número 14, de 1º de junho de 1892, lemos em *O Diário*:

Sem as formalidades do estylo, realisou-se ante-hontem, ás 7 horas da noite, no respectivo forno, a installação desta phenomenal sociedade de rapazes de lettras.

Phenomenal, dizemos porque effectivamente a Padaria espiritual, a julgar pelos estatutos e pela boa vontade dos forneiros constitue um phenomeno e dos mais curiosos deste fim de seculo.

Ha muito não assistiamos uma festa tão original.

Basta dizer que não houve casaca, nem luvas, nem discursos e nem chá de garfo.

A leitura dos estatutos, primeira parte do programma, provocou geraes e estrepitosas gargalhadas, sendo para notar o vivo interesse do auditorio pela nova especie de Padaria, que se achava replecta de convidados.

Segui-se a leitura de cartas dirigidas pelos forneiros Moacy Jurema [Antônio Sales] e Felix Guanabarino [Adolfo Caminha] a Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro, as quaes foram ouvidas ao som de palmas sucessivas.

Leram trabalhos litterarios os padeiros Polycarpo Estouro – uma primorosa poesia dedicada a Alfredo Peixoto, verdadeira joia de subido valor artistico; Lucas Bizarro, um espirituoso soneto, e Alcino Bandolim, uma bella poesia, seguindo-se a parte musical – execução ao piano da walsa Pão duro, composição do maestro Nascimento, pelo professor Sr. Jorge Victor.

Em summa, uma bela festa a que assitiram diversas senhoras e cavalheiros da nossa melhor sociedade.

Foram destribuidos gratuitamente os Estatutos impressos da nova associação.

Agradecendo o convite que nos foi enviado, fazemos votos para que os esperançosos padeiros consigam, a força de vontade e perseverança, aperfeiçoar o gosto litterario entre nós. (acréscimos nossos)

Já em *O Diário* de 1º de julho de 1892, lemos:

O PÃO – Assim denomina-se o novo periodico cujo primeiro numero apparecerá nesta capital no próximo domingo.

O leitor de certo advinhou que se trata da *Padaria espiritual*. Effetivamente. *O Pão* será producto semanal dessa impagavel associação que já vae colhendo magníficos resultados. *O Pão* é consequencia do art. XXXV do programa da *Padaria*.

Olha *O Pão* que saia!

Por essa data – 1º de julho – vemos que *O Diário* anunciou com a antecedência de nove dias a publicação do primeiro número de *O Pão*, que data de 10 de julho daquele ano, o que também indica os laços existentes entre os

dois periódicos. Já no dia 9 de julho, ou seja, um dia antes do primeiro *O Pão* circular em Fortaleza, anunciava *O Diário*:

> O PÃO
> Amanhã, instranferivelmente, será publicado este periodico da *Padaria espiritual*.
> A julgar pelo que se diz á bocca pequena, *O Pão* vae ser um successo como ainda não houve igual entre nós.
> Fique, pois, prevenido o publico de que antes de tomar o matinal café deve esperar pel'*O Pão*.

Na seção "Revistinha", que trazia os comentários a respeito de periódicos locais e nacionais, em *O Diário* de 11 de julho, portanto, um dia após a publicação do primeiro número de *O Pão*, lemos: "O Pão. Bem escriptinho, sim, senhor. Bôas pilherias, comprehensão nitida da vida moderna, magníficas poesias e *tutti quanti*... Diz que obedece a sugestões. Melhor p'ra elle". No mesmo número encontramos mais uma nota a respeito do lançamento de *O Pão*:

> Recebemos o primeiro numero d' *O Pão*, publicado hontem.
> Summario variadissimo: poesias, anedoctas, noticias humoristicas, chronica.... Contem além disso uma carta de Clovis Bevilacqua dirigida á *Padaria*, e uma apreciação de Arthur Orlando sobre os estatutos da mesma.
> Magnífica estréa.
> Em uma palavra, *O Pão* insinua-se e promete ser lido todos os domingos com voracidade.
> Parabens e agradecido.

No número 48 de *O Diário*, novamente na seção "Revistinha", encontramos uma pequena, mas significativa, nota a respeito de *O Pão*: "*O Pão* – Péssima impressão... typografica e magnífica litteraria, salvo juiso mais competente". Nessa nota, vemos o jogo irônico a respeito da qualidade do jornal, não da qualidade literária, mas da qualidade gráfica. Ironia que se faz presente também pelas reticências, como que indicando uma suspensão de pensamento ou opinião ou ainda a suspensão de uma ideia diferente daquela pressuposta.

Esse recurso das reticências para suspender o pensamento é também bastante presente no romance *Tentação*, de Adolfo Caminha, sendo, portanto, um recurso utilizado tanto nos textos jornalísticos como nos ficcionais, uma vez que o objetivo era dizer algo sem a utilização de palavras, deixando, desse

modo, uma abertura para a participação do leitor. Porém, os problemas tipográficos já eram constatados no primeiro número no qual lemos: "Pedimos desculpa aos leitores si este numero d' *O Pão* não sahe tão nitido, queremos dizer tão bem amassado e assado como desejavamos. No proximo numero introduziremos algumas reformas que tornarão *O Pão* mais grato ao delicado paladar do publico".[13]

De fato, observando o número 2 do órgão da *Padaria*, vemos que a impressão tipográfica não é boa e não podemos afirmar ao certo se esse foi o motivo; no entanto, o jornal parou de circular nessa data para retornar apenas em 30 de outubro de 1892. Vale destacar também que *O Pão* era impresso na oficina tipográfica de *O Operário*, jornal que também é referido em *O Diário*. Aliás, não somente referido, mas com o qual os redatores de *O Diário* pareciam estabelecer relações de aproximação e admiração recíprocas, pois, com base na coluna "Nós na Imprensa", que dava conta aos leitores da recepção de *O Diário* por outros jornais, vemos que esse foi saudado com simpatia por aquele. A respeito desse atraso, podemos ler o seguinte:

> Queremos apenas deixar bem accentuado no espírito do leitor que "O Pão" não sahiu ha mais tempo por falta absoluta de typographia que o imprimisse, porque a todas que existem nesta terra pediamos que imprimissem "O Pão" e todas respondiam que não.
>
> Não que houvesse da parte d'ellas o proposito de uma recusa ao nosso modesto e bem intencionado jornal, que só tem pó inimigos a burguezia; mas havia a deficiência de meios com que satisfazer aos compromissos já tomados e imprimir "O Pão" – o que tanto monta.[14]

Mesmo não se tratando de uma informação a respeito de *O Diário*, essa citação dá-nos a possibilidade de conhecer as condições materiais de edição e impressão de jornais na capital cearense naquele ano. Devemos observar o fato de que *O Pão* não era um jornal com grandes recursos gráficos, como ilustrações, que só viriam a aparecer na revista *O Ceará Ilustrado*, de 1894, como informou o Barão de Studart em seu livro já citado. *O Pão* tem, praticamente, as mesmas características de *O Diário*, sobretudo quando, a partir do seu sétimo

---

13 Cf. *O Pão*, ano 1, n.1, Fortaleza, 10 de julho de 1892, p.4.

14 Cf. *O Pão*, ano 1, n.2 [3], Fortaleza, 30 de outubro de 1892, p.4. [Trata-se, de fato, do número 3 e não do 2, como vem grafado no jornal.]

número passa a um formato maior do que os anteriores, porém mantendo o mesmo número de páginas, cada uma com suas três colunas. Se a história do jornal é também a história das condições técnicas e intelectuais de sua produção, esse fato citado dá-nos bem a ideia das condições de sua produção, sobretudo porque os Padeiros não tinham tantos recursos financeiros para fazer editar e imprimir um jornal de melhor qualidade gráfica.

A concorrência com a imprensa política: o jornal *A República*

Além do jornal da Padaria Espiritual e dos jornais que considerou *immundos*, a empresa de Caminha e d'Oliveira concorria também com um outro periódico: *A República*, sendo esse de nítida feição política como afirmou o Barão de Studart (1908):

> Jornal político, apparecido em Fortaleza a 9 de abril [de 1892]. Foi o resultado da fusão do *Libertador* e do *Estado do Ceará*, organs do Centro Republicano e da União Republicana. É diario. Pertence a uma sociedade anonyma denominada Ceará-Libertador, fundada por escriptura de 30 de março de 1892. Desde seu inicio tem sido encarregado da publicação do expediente do Governo.
>
> Seu actual redactor-chefe é o Dr. Antonio de Arruda.
>
> A Sociedade Ceará-Libertador, escreveu a Republica de 8 de julho de 1892, tem por fim restaurar a antiga officina typographica em que se publicava *O Libertador*, isto para fins de ser publicada *A Republica*, orgam do partido federalista.
>
> Os possuidores do velho material, em sua quase totalidade, entraram para a nova empreza com o capital de 4:900$000, que possuíam em títulos da extincta, representados pelo material existente, parte em estado de aproveitamento, parte imprestável.
>
> Os novos socios subscreveram a somma de 4: 430$000, pagavel em 10 prestações e destinada ao resgate dos antigos títulos não liquidados, aopagamento de dividas não prescriptas da extincta empreza, á acquisição de material preciso para restauração da officina, etc. Encontra-se a listas das assignaturas na dita Republica de 8 de julho.
>
> Principiou a publicar-se á rua Major Facundo, n. 54, depois á rua Senador Alencar n. 16[b], depois á rua da Boa Vista ou Floriano Peixoto n. 55, de onde mudou-se para a rua Major Facundo n. 26 e em novembro de 1904 para a antiga casa á rua da Boa Vista, onde permance.

Além do fato de tratar-se de um periódico político, com os valores aqui apresentados – ao todo 9:200$000 –, vemos que *A República* podia ser um

grande concorrente de *O Diário*, destacando-se também o fato de que ela já contava com pelo menos parte do maquinário necessário para a sua impressão, podendo, portanto, servir como impressora de outros jornais e revistas, o que era muito comum, pelo menos no Ceará, como podemos constatar nos Anais escritos pelo Barão de Studart, pois na oficina impressora de jornais são impressos os números de outros periódicos. O poder político fazia de *A República* uma forte concorrente de *O Diário*, não somente pelo poder político, mas também pelo poder financeiro; afinal, para se colocar o jornal na rua havia um preço a pagar, fosse dos gastos em maquinários, fosse do material de impressão e da abertura da firma junto aos órgãos específicos.

Quanto custava pôr o jornal na rua? ou para não dizer que não falei de número$

A partir dos comprovantes de pagamentos de autorizações e licenciamento de impressão e circulação de *O Diário* temos uma ideia do capital que requeria uma empresa do tipo. Infelizmente não temos informações dos gastos de cada número, mas como já vimos, esses foram maiores que os lucros, motivando, assim, a falência da firma. Antes de prosseguirmos, transcrevemos o texto dos documentos na ordem em que foram apresentados. As partes manuscritas no original serão destacadas em *itálico*. Os trechos ou palavras ilegíveis serão substituídos por reticências dentro de colchetes:

> ESTADO DO CEARÁ
> Conselho Municipal da Fortaleza
> Faz saber que por despacho desta data foi concedida a *Raimundo de Oliveira e Silva* licença para [...] *com* [...] *tipographia pertencente ao Sr. Rodrigues Junior, para a publicação do jornal O diario, a rua Formosa Nº. 88*
> Pelo que mandou passar o presente Alvará que terá vigor *durante o corrente anno*
> Conselho Municipal da Cidade da Fortaleza, Capital do Ceará, em *20* de *Maio* de *1892*
> Imposto......................*20$000*
> Licença.......................*1$000*
> Emolumento ....$
> RS *21$000*
> O Presidente
> *Guilherme Cezar da Rocha*

O Secretário
Júlio Cezar da Fonseca [...]
N. 1983
CONSELHO MUNICIPAL DA FORTALEZA
EXERCICIO DE 1892
Recebido de *Raimundo de Oliveira e Silva*
A quantia de *Vinte e um mil réis*
Proveniente de *imposto e licença sobre a tipographia pertencente ao Sr. Rodrigues Junior* [...] *do jornal O diario, a rua Formosa N. 88* [...] *ao corrt. anno.*
Imposto............................*20$000*
Licença............................*1$000*
Aluguel ....$
Multa ....$
Emolumento ....$
Deposito ....$
Somma ....*21$000*
Fortaleza, *20* de *Maio* de *1892*
Vicente Lopes de Araújo

Os documentos – ambos oficiais – já trazem a organização do Estado segundo a República proclamada três anos antes da publicação do jornal e dão-nos a ideia de que *O Diário* não era uma aventura, pelo menos não o era no que diz respeito ao seu modo de entrar em circulação. O modo como os analisamos no diz que o jornal de Caminha e d'Oliveira não era uma empresa clandestina que pretendesse fazer vincular ideias contrárias ao sistema de governo, o que corrobora com a ideia exposta no seu programa no primeiro número, ideia essa algumas vezes contestada, como vimos anteriormente.

Se *O Diário* não era uma aventura, então cabia aos seus redatores garantir o maior número possível de leitores, no qual também estavam incluídas as leitoras, público ao qual os autores de nossa literatura, desde os primeiros títulos de José de Alencar, procurava conquistar, fosse a partir da presença de personagens femininas e, em especial, de personagens femininas leitoras, como podemos encontrar, por exemplo, no romance *A normalista*, de Adolfo Caminha. Foi assim que, nas páginas de *O Diário*, entre tantas seções tratando dos mais diversos assuntos, as mulheres de Fortaleza passaram a contar com mais uma voz feminina na imprensa local, voz essa que viria a se juntar, por exemplo, à de Francisca Clotilde Barbosa Lima, ou simplesmente Francisca Clotilde, que já publicava, nas páginas de *A Quinzena* (1887-1888), órgão do Clube Literário, artigos, contos e poemas.

A participação de uma colaboradora já estava prevista no citado programa de *O Diário* no qual lemos: "As senhoras terão também uma secção especial; ás quintas feiras daremos ás leitoras um recado sobre as ultimas modas fluminenses, uma especie de *compte rendu* das mais *chics toilettes* usadas na capital brasileira no verão e no inverno, escrito por distincta patricia nossa". Era o caso de se dizer que naquele clube do Bolinha uma Luluzinha tinha um lugar.

Uma Luluzinha no clube do Bolinha

Eis que entra em cena Iza, a dita "distinta patrícia", que assinou uma seção intitulada "Cartas Femininas". A seguir reproduzimos a primeira carta:

> Carissimas leitoras.
>
> Esta bella capital, onde a vida é tão quieta e tão monótona, reclamava há muito um jornal neutro, nas condições d'O DIARIO, um jornal moderno que não fosse essencialmente politico, uma folha mais optimista do que pessimista, que a gente podesse ler sem cahir no desagrado desta ou daquella parte da sociedade filiada a tal ou qual partido politico; alguma cousa nova, sem longas estiradas doutrinarias, para ser lida de relance no bond, no cafe ou no passeio, sem outro fim que não distrahir o espirito das longas horas de trabalho, precisamente quando ele fatigado das lidas quotidianas, precisa receber algo util e agradavel.
>
> Vejamos. Nós, as senhoras cearenses, que temos responsabilidade e que temos deveres a cumprir, passamos os dias atarefadas, a bordar, a coser ou a labutar com os filhos numa faina verdadeiramente enfadonha; e muitas vezes não são somente as costuras e os filhos que nos consomem a actividade...
>
> Si somos mães de família, os cuidados da casa bastam por si só para fatigar-nos o corpo e o espirito conjunctamente, o dia inteiro de modo que, á tarde, depois do jantar, sentimo-nos sem força para qualquer empreza seja ella qual for.
>
> – Deita-te e adormece tranquilamente, aconselha o corpo, em quanto *o outro*, o espírito brada-nos alto:
>
> – Levanta-te, vae passear, ou vae ler alguma coisa.
>
> Por outro lado são os convites para bailes que nos deixam n'uma duvida terrível.
>
> Afinal, queridas patricias, somos obrigadas a tomar um deliberação qualquer, e (é triste dizel-o) geralmente optamos pela rede, preferimos dormir a ler algum livro bom ou qualquer outro escripto menos indigesto que os romances do Sr. Ponson de Terrail. [sic]
>
> Ora, si o nosso meio não fosse tão saturado de politica, si a sociedade cearense tratasse de cousas mais agradaveis do que a maldicta politica, que eu detesto de

morte, em vez de adormecermos depois de um dia de trabalho continuo, leriamos antes os jornaes da tarde á varanda de nossa casa, n'um *dolce farniente confortavel* falariamos de coisas alegres e desopilantes até que o somno viesse sorprender-nos em flagrante.

Mas, não senhoras, aqui só se fala de politica: almoça-se politica, janta-se politica, ceia-se politica, adormece-se pensando em politica, e, no dia seguinte, antes do nascer do sol, já a politica está comnosco, ao nosso lado deitadinha na nossa rede.

Que trambolho!

Sempre a politica!

E o mais interessante é que as senhoras cearenses tambem *fazem* politica. Tal ha quem se diga – *maloqueira*, tal – *cafinfin*. Pode haver nada mais ridículo do que isto?

Maloqueira, porque? Porque *cafinfin*?

Ora, queridas leitoras, é preciso cuidar d'outra coisa menos sediça. A politica de calçada foi feita para homens e para homens que não têm mais o que fazer.

Assignemos O DIARIO, leiamol-o todos os dias e demo-lh'o a ver a nossos maridos quando voltarem do trabalho e a nossos filhos quando tornarem da escola.

Ler O DIARIO é sempre mais util e agradavel que falar da vida alheia ou perder tempo com politica.

Bem andaram os redactores deste jornal!

A sociedade cearense precisava de um jornalsinho tal qual O DIARIO, amigo do todos e inimigo da politica.

Pena é que seja ainda tão pequeno para comportar tudo quanto eu tenha a dizer-vos uma vez por semana.

Ainda hoje não vos falarei de modas e, é preciso dizer-vos desde já, não escolherei assumptos para as minhas pobres cartas. Conversarei sobre tudo quanto possa de algum modo interessar-vos.

Por hoje basta. P. S. Não esqueçam comprar O DIARIO, o jornal mais sympathico do Ceará, ia dizendo do Brazil.

Vossa,

Iza.[15]

Não sabemos de fato quem foi Iza; para nós ela foi uma colaboradora de *O Diário* que dava às suas páginas e à sua redação um toque feminino. Tampouco sabemos se se tratava de um pseudônimo, e, nesse caso, desconhecemos quem estaria por detrás dele. Sabemos que morava em Fortaleza, como se verá a seguir

15 Cf. *O Diário*, ano 1, n.4, Fortaleza, 19 de maio de 1892, p.1-2.

ao citarmos um modelo que ela descreve e que o viu em um dos espetáculos de Enerib, um hipnotizador, que se apresentava na capital cearense junto com sua companhia e que também anunciou seus espetáculos realizados no teatro São Luiz na páginas de *O Diário*. Também sabemos que era solteira – "Si agora não temos responsabilidade porque somos solteiras, mais tarde grandes será [sic] os nossos compromissos" – afirmou no artigo publicado em' *O Diário* de número 50.

Vemos, porém, pelo seu texto que a articulista desejava falar, especialmente, às mulheres que tivessem condição financeira para consumir determinados produtos, que os reconhecessem com um valor e, obviamente, que comprassem o jornal no qual, a partir dos seus *comptes rendus*, poderiam instruir-se e civilizar-se. Ao citar os romances de Ponson du Terrail, certamente a articulista estava pensando na sua mais famosa personagem, o Rocambole e sua série de aventuras, que, segundo Marlyse Meyer (1996, p.106) "foram reagrupados sob o título geral de *Dramas de Paris* a partir da reedição de 1865 do romance inaugural, *A herança misteriosa*".[16] À leitura de Ponson du Terrail ela opõe a leitura de *O Diário*.

Destaca-se desse primeiro artigo de Iza o fato de repetir alguns aspectos do programa, como o fato de criticar a política como único tema de interesse dos periódicos locais, citando o partido dos maloqueiros e o partido dos cafinfins, dos quais as mulheres da capital cearense, segundo Iza, diziam fazer parte. Assim como o texto de Zé Pacato, diferenciava-se do texto do editorial, na forma, pois o primeiro era escrito em quadrinhas populares enquanto o segundo era escrito em tom formal. O texto de Iza se diferencia do texto do programa, tanto por assumir-se como uma voz feminina falando às mulheres como pelo gênero em que o faz: a carta, o que pressupõe uma linguagem mais íntima, tratando de assuntos específicos e, supostamente, de interesse direto das leitoras a quem ela se dirigia por meio da correspondência.

16 A respeito de Rocambole, citamos este breve trecho de Marlyse Meyer: "Pierre Alexis Ponson du Terrail, simples pequeno-burguês nascido no sul da França em 8 de julho de 1829, atribuiu-se imaginária linhagem que o tornava descendente do bravo cavalheiro Bayard, autorgando a si mesmo o título de visconde. Com estudo rudimentares, aos 19 anos alistou-se na Guarda Móvel e combateu nas ruas de Paris em 1848. Após as jornadas de junho, apresentou-se para pedir emprego no gabinete do diretor de um dos grandes jornais da época, e que também escreveu obra crítica – no sentido amplo da palavra – sobre o folhetim, Alfred Nettement. Começou a escrever aos 18 anos, era já célebre aos 24. Ele mesmo narra as circunstâncias de sua vocação: 'No dia em que li esta frase: Qual era essa mão? Qual era essa cabeça? Continua no próximo número', compreendi que tinha encontrado o meu caminho". (Meyer, 1996, p.106).

Se o projeto era a publicação semanal das "Cartas femininas", assinadas por Iza – sempre às quintas-feiras – isso não se deu. Infelizmente, não sabemos o motivo do malogro da periodicidade das suas cartas. No entanto, o fato é que suas "palestras", destacando assim a proximidade de sua escrita e de sua relação com as leitoras, foram publicadas, além do número 4, nos números 12, de 30 de maio; 37, de 2 de julho; 50, de 20 de julho; e 59, de 4 de agosto, último número de *O Diário*. No número 12, Iza cumpriu a promessa de tratar de moda e a forma como o fez foi exatamente mostrando-se contra os modismos: "Porque Fulana usa vestido deste ou d'aquelle modo não se segue que eu, por força da moda, também deva usar igual, absolutamente não". Tratando de aspectos da moda passada, a articulista não deixa de usar da ironia, vejamos:

> Destronadas (ou *depostas*, como quiserem) as caudas, vieram os vestidos curtos e apertados como bainhas, rentes com o corpo da cintura até ao meio das canellas em quanto a parte superior – os braços e o collo – dansa folgadamente dentro d'uma especie de balão mais exquisito que elegante.[17]

Nesse caso, a ironia tem algum aspecto político, uma vez que as caudas são, pelo menos ao que nos parece, uma referência direta à Monarquia, o que ainda se torna mais evidente se recuperarmos os significantes – destronadas e *depostas* – esse, especificamente, grafado em itálico no texto original e colocado também em destaque pelo uso dos parênteses, como que indicando um pensamento ou ideia dita nas entrelinhas. O fato de indiretamente tratar de política talvez tenha feito que o jornal de Caminha e d'Oliveira tivesse o seu propósito inicial de mostrar-se neutro em política contestado.

O aspecto mais forte, entretanto, das "Cartas femininas", é o seu teor crítico com tendência à educação dos usos e dos costumes, como é possível constatar no terceiro artigo dessa seção ainda a respeito da moda nos termos do artigo anterior. É assim que lemos: "A simplicidade, a singeleza, a naturalidade, emfim, é, na *toilette* como na obra d'arte, a condição *sine qua non*". Nessa mesma direção continua a articulista:

> Foi-se o tempo dos *bibelots* e das *fanfrelouches*; as fitas e os vidrilhos estão abolidos dos *boudoir*; modernamente todas as *toilettes*, quer masculinas, quer femininas, são acabadas pelos moldes inglezes, isto é, sem essas superfluidades de enfeites que tanto afeiam senhoras e cavalheiros. Com effeito, não sei nada mais exquisito

17 Cf. *O Diário*, ano 1, n.12, Fortaleza, 30 de maio de 1892, p.2.

> e até certo ponto ridículo e intoleravel que um rico vestido de seda ou de velludo coberto de *fond en comble* dessas ninharias que nada tem de bello nem de gracioso: refiro-me aos babados, refolhos, vidrilhos, fitas e outras tantas bugigangas, de que costumam enfeitar-se as senhoras de mão gosto.
>
> A meu ver, quanto menos guarnecido o vestuário, quanto mais simples, mais *chic* e elegante.

Se no trecho destacado anteriormente havia uma ironia implícita em relação à queda da Monarquia, já nesse é possível constatar uma crítica ao romantismo, que se efetua por meio da moda. Basta para tanto lembrar aqui das laboriosas descrições que José Alencar fez das roupas de Aurélia Camargo no romance *Senhora*. A riqueza dos detalhes apontava, exatamente, para modelos ricamente ornados, do qual se destacavam pedrarias e babados, fitas e rendas, tudo num exagero de exuberância e riqueza utilizado a cada entrada de Aurélia nos salões da corte com o forte objetivo de impressionar a todos que a vissem e, em especial, a Fernando Seixas.

Essa relação também pode ser feita à estética literária, sobretudo porque Iza é quem o faz ao dizer que a simplicidade, a singeleza e a naturalidade são condição indispensável também na obra de arte, categoria na qual podemos localizar a arte literária. Aos modelos de babados e pedrarias, Iza deu como alternativa um outro, que considerava bem mais adequado aos novos tempos:

> Ha poucos dias, no teatro S. Luiz, em um dos espetaculos do Enerib, observei com vivo interesse, uma senhora, cuja toilette destacava-se dentre todas as outras por sua originalíssima feição. Nada mais simples: vestido de casemira cinzenta, casaco idem, aberto na frente, deixando sobresahir o peitilho alvíssimo da camisa sobre o qual destacava-se uma esplendida gravata de seda, creio que creme, entrelaçada à ingleza, com um rico broche; colete branco falso, pregado ao casaco – nada mais.
>
> Ahi está o que é saber uma senhora vestir-se economicamente, com correcção e atrahente elegancia.

Ao final dessa carta, Iza ainda fez questão de reforçar a sua ideia inicial: "O exagero é prejudicial em tudo e por tudo; por isto é que destacamos a moda tal qual nol-a querem impor certos figurinos de máo gosto". Mas o alvo de suas palestras não é somente a moda. Iza também se preocupa com a instrução feminina ao dar notícia às suas leitoras de que no Rio de Janeiro fora fundada uma sociedade de senhoras para criar um instituto de educação para mulheres:

> Li num jornal do Rio de Janeiro que trata-se de fundar na Capital da União uma sociedade de senhoras para o fim utilissimo e humanitario de crear institutos beneficentes de educação do sexo feminino de commum accordo com as condições especiaes de cada classe, a maneira das que existem na Alemanha e n'outros paizes adiantados da Europa.

A partir de então, as queixas de Iza se voltam para a situação da educação no Brasil à época, em especial, à educação que considerou popular:

> É publico e notorio o nosso atrazo em matéria de instrução popular; os governos do Brazil nunca deram-se ao espinhoso trabalho de curar seriamente deste assumpto, reformando e introduzindo melhoramentos indispensaveis nas escolas e lyceos geralmente entregues á direcção de homens sem competencia e sem patriotismo.
>
> A maior parte da população brazileira é analfabeta e isto se abserva [sic] em grande escala no sexo feminino, cuja ignorancia é digna de lástima.

Antes de prosseguir, é preciso fazer aqui a chamada de alguns fatos a respeito do assunto de que tratam essas duas citações. Desde a chamada geração de 1870 que aglutinou a Academia Francesa do Ceará, que, segundo Sânzio de Azevedo, surgiu "por volta de 1873" e foi extinta em 1875, da qual participaram Tomás Pompeu, Rocha Lima, Capistrano de Abreu, João Lopes, Xilderico de Faria, Araripe Júnior, França Leite, Antônio José de Melo, Antônio Felino Barroso e Amaro Cavalcante, a partir da qual se discutiram as ideias de Comte, Taine, Darwin, Spencer, Buckle, Ratzel, Schopenhauer, Haeckel, Littré, Vacherot, Quinet, Burnouf, Jacoilliot e Renan, que o tema da educação popular e da participação feminina na sociedade estava sendo discutido, como podemos constatar, por exemplo, nas conferências da Escola Popular, criada por iniciativa dos membros da academia citada para, justamente, levar a instrução ao povo, como consideravam ser papel dos intelectuais.

A esse respeito e também tratando da participação de Rocha Lima afirmou Capistrano de Abreu (1968, p.77): "As discussões e estudos não bastavam todavia à sua atividade: com João Lopes e outros companheiros fundou a Escola Popular, escola noturna destinada aos pobres e operários". E ainda acrescentou Capistrano:

> Grande foi a influência da Escola Popular não só sôbre as classes a que se destinava, como sôbre a sociedade cearense em geral, por intermédio de conferências ali feitas, em que o ideal moderno era apregoado por pessoas altamente convencidas

> de sua excelência. Maior ainda foi a influência da Escola sôbre os espíritos audazes e juvenis, que congregou, reuniu e fecundou uns pelos outros. (ibidem, p.78)

Dessas conferências proferidas por Rocha Lima destacamos duas, a propósito do assunto tratado por Iza naquela sua carta. São elas: A Mulher e *Senhora*, essa a respeito do romance de José de Alencar. O que Rocha Lima destaca em ambas é a condição da mulher ante a sociedade, de onde decorre a necessidade de instruí-la.

Ainda sobre a mulher, alguns textos foram dados ao público cearense nas páginas de *A Quinzena*, órgão do Clube Literário, como podemos constatar com os seguintes títulos: "A mulher cearense", de Abel Garcia (publicado nos n.2, de 30 de janeiro de 1887; n.3, de 15 de fevereiro de 1887; e n.4, de 28 de fevereiro do mesmo ano, no periódico referido); "A mulher na família", de Francisca Clotilde B. Lima (publicado nos n.5, de 15 de março; e n.6, de 30 de março, também de 1887).

O que mais impressiona desse conjunto de artigos é justamente o fato de Francisca Clotilde ter uma visão muito mais tradicional a respeito da mulher e do seu papel na sociedade do que Abel Garcia. Entre o tradicionalismo e uma certa vanguarda no pensamento a respeito do que aqui se trata, o mais importante é que, de algum modo, esse tema fazia parte da ordem do dia, ao menos do grupo de intelectuais e escritores que se uniam em grêmios, associações, sociedades e divulgavam as suas ideias por intermédio de periódicos dados ao público em geral, o que propiciava a circulação de ideias, mesmo que não fossem absorvidas pela grande maioria da população local.

Antes de voltar a tratar das "Cartas femininas", de Iza, é preciso destacar também que o tema da educação feminina foi abordado por Adolfo Caminha em seu romance de estreia, cujo título é exatamente *A normalista*, ou seja, a estudante da Escola Normal, cujo modelo de educação laica se opunha ao modelo religioso do Colégio da Imaculada Conceição. Esse é, aliás, um assunto discutido pelas personagens. Vejamos, por exemplo, o que afirmavam João da Mata e sua esposa D. Terezinha a esse respeito, e sobretudo João da Mata, que era leitor da *Província*, um periódico que, como já vimos, circula na trama do romance:

> Também fora professor, olé! E sabia muito bem o que isso era – "um coito de patifarias". Queria a educação como nos colégios da Europa, segundo vira em

certo pedagogista, onde as meninas desenvolvem-se física e moralmente como a rapaziada de calças, com uma rapidez admirável, tornando-se por fim excelentes mães de família, perfeitas donas de casa, sem a intervenção inquisitorial da Irmã de Caridade. Não compreendia (tacanhez d'espírito embora) como pudesse instruir-se na prática indispensável da vida social uma criatura educada a toques de sineta, no silêncio e na sensaboria de uma casa conventual entre paredes sombrias, com quadros alegóricos das *almas do purgatório* e das *penas do inferno*; com o mais lamentável desprezo de todas as prescrições higiênicas, sem ar nem luz, rezando noite e dia – *ora pro nobis, ora pro nobis*. Era da opinião do José Pereira da *Província*: Irmãs de Caridade foram feitas para hospitais. O diabo é que no Ceará não havia colégios sérios. A instrução pública estava reduzida a meia dúzia de conventilhos: uma calamidade pior que a seca. O menino ou menina saíam da escola sabendo menos que dantes e mais instruídos em hábitos vergonhosos. As melhores famílias sacudiam as filhas na Imaculada Conceição como único recurso para não vê-las completamente ignorantes e pervertidas. Afinal, para não contrariar o Mendonça, que queria a filha para santa, metera Maria do Carmo no "convento".

D. Terezinha participava das mesmas idéias do Janjão. Uma menina inteligente como Maria devia educar-se no Rio de Janeiro ou num colégio particular, mas um colégio onde ela pudesse aprender o "traquejo social". Pode ser que a Irmãs sejam umas mulheres virtuosíssimas e castas, mas filha sua não punha os pés em colégio de freiras... (Caminha, 1998, p.22)

Devemos destacar dessa citação, além do fato de tratar do assunto da educação feminina, que o citado José Pereira, da *Província*, é uma caricatura de João Lopes, um dos membros do Clube Literário, associação que fazia publicar *A Quinzena* e era também membro da Academia Francesa. A esse respeito afirmou Sânzio de Azevedo (1999, p.83-4):

Entre as figuras da vida real satirizadas no romance, destaca-se, além do Presidente do Ceará na época, o jornalista José Pereira, redator da Província. Lembrando que João Lopes (um dos componentes principais do Clube Literário, como vimos) foi, na década de 70 do século XIX, um dos membros da chamada Academia Francesa, ao lado de Rocha Lima, Capistrano de Abreu, Araripe Júnior e outros, fica mais do que evidente que José Pereira é ele, quando o narrador diz que o jornalista do romance começou a julgar-se um grande escritor: "Daí certo ar autoritário, certa prosápia que ele afetava em toda parte, dizendo-se 'contemporâneo de Rocha Lima', 'amigo de Capistrano de Abreu', certo aprumo pedante que não condizia com a sua velha sobrecasaca de diagonal cujo estado incomodava deveras a alta sociedade cearense".

Além de João Lopes e de Caio Prado, então presidente da província do Ceará, foi caricaturizado em *A normalista* o professor José de Barcelos, à época diretor da Escola Normal, fato do qual tratou Rodolfo Teófilo na série de artigos que publicou a respeito daquele romance nas páginas do jornal *O Pão* nos seus números 19, 20, 21, 22 e 23.

O que pretendemos mostrar com a citação desses fatos é que todo o conjunto da obra de Adolfo Caminha está, de algum modo, entrelaçado. São constantes as relações entre os seus fazeres como vimos aqui. Os assuntos, os temas se cruzam, se encontram, criando uma espécie de unidade diversa. Como afirmamos anteriormente, não nos parece certo dizer que Iza seria um pseudônimo feminino do redator de *O Diário*, ou seja, de Adolfo Caminha, pois não temos elementos nem argumentos para tanto. No entanto, é clara a constatação de que havia um intercâmbio de assuntos e de preocupações, pelo menos nesse caso, entre as suas atividades de jornalista e de escritor, seja esse intercâmbio direto, isto é, a mão do jornalista colaborando com a mão do escritor, seja indireto, isto é, o romancista bebendo na fonte da articulista, nesse caso a citada Iza.

Se não podemos afirmar que Iza é um pseudônimo de Caminha, podemos afirmar, pelas constatações apresentadas, que entre ambos havia um interesse comum, o que aliás é compreendido, uma vez que Caminha não a chamaria para colaborar com o seu jornal se os seus interesses fossem divergentes dos dele, o que se mostra óbvio, no entanto, deve ser amplamente investigado, pois resulta num modo diferenciado de ver o conjunto da obra de Adolfo Caminha o que aqui temos perseguido, pois esse olhar diferenciado colabora com a sua compreensão como um autor polígrafo.

Por assim dizer, a presente tese se escreve a partir de uma prática ou de um conjunto de procedimentos que têm valorizado a análise sistemática, evidenciando a ligação e interseção entre os campos, campos do sistema literário e campos do saber em geral, sobretudo a literatura, nas áreas da história, historiografia, teoria e crítica literárias, e a história, nas áreas da teoria e historiografia, história das ideias e do conhecimento, da qual fazem parte a história da literatura e a história das artes em geral, historia material, da qual faz parte a história do livro e história dos sujeitos e práticas, das quais fazem parte o autor nas suas mais diversificadas ações.

É preciso sempre acentuar o fato de que no presente estudo essas áreas se entrelaçam, pois como já afirmamos, não cremos na possibilidade de uma pro-

blematização e análise polarizada em dois extremos, quais sejam, o dos elementos intrínsecos acima dos ditos extrínsecos, como numa religião da essência da obra de arte acima de todas as suas demais circunstâncias, com um sentido – o estético – dado prioritariamente sem que a recepção o demande, o exija, o forme, tenha carência dele e até o estranhe, seja pela forma ou pelo suposto efeito que produz. A esse respeito afirmou Pierre Bourdieu (1996, p.323-4):

> A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e valor é um efeito do acordo entre as duas faces da mesma instituição histórica, o habitus cultivado e o campo artístico, que se fundam mutuamente: sendo dado que a obra de arte só existe enquanto tal, isto é, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se é apreendida por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que ela exige tacitamente, pode-se dizer que é o olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente que não o pode fazer senão na medida em que ele próprio é o produto de uma longa história coletiva, ou seja, da invenção progressiva do 'conhecedor', e individual, isto é, de uma freqüentação prolongada da obra de arte.

Feitas essas considerações de ordem metodológica, voltemos ao jornal *O Diário*, pois Iza ainda deseja se despedir. O seu artigo do número 50 de *O Diário* foi concluído com a promessa de que a articulista voltaria ao assunto da educação feminina. É bem verdade que antes ela convidou as mulheres cearenses a imitar as fluminenses, que por sua vez imitavam as alemãs:

> As senhoras fluminenses tratam de imitar as allemães, por que não imitamol-as, nós as cearenses? Em vez de gastarmos o nosso precioso tempo fundando clubs de dança, tratemos de nossa educação e da educação de nossa patricias pobres. Não é em bailes e no *Passeio Publico* que havemos de preparar o nosso espirito para as luctas da existencia. Si agora não temos responsabilidade porque somos solteiras, mais tarde grandes serão os nosso compromissos.
>
> Em nome das minhas conterraneas, envio um hurrah! Ao bello sexo fluminense.
>
> Voltarei ao assumpto.

Como já dissemos e, por ocasião dessa citação reforçamos, o caráter de missão e de civilização está bem presente nos textos de Iza, bem como em alguns outros de *O Diário*, como veremos à frente. De fato, Iza não voltou ao assunto da educação feminina, pois no último número do periódico de Caminha e

d'Oliveira ela voltou apenas para se despedir das suas leitoras, o que indica que elas não eram poucas ou que eram bastante consideradas pelos redatores. Mais uma vez o texto de Iza, assim como o de Zé Pacato, como vimos anteriormente, procurou reforçar uma ideia defendida no programa do jornal, o que se dá de forma bastante particular para cada texto, seja na sua linguagem, seja na sua forma, porém todos submetidos ao formato do jornal. Antes, porém, de tratar dessa questão, vejamos a página do editorial do último número de *O Diário*, que de certo modo já foi discutido quando citamos alguns dos seus trechos.

Vemos no editorial intitulado "A verdade no caso" que o principal problema que levou à paralisação da edição e publicação do jornal *O Diário*, segundo os seus redatores, estava relacionado à sua recepção, pois todas as queixas apontam para esse fato. Esse editorial foi o único assinado por AD. CAMINHA E R. D'OLIVEIRA E SILVA ao longo dos 59 números. Como já o dissemos, o último artigo assinado por Iza reforça a ideia defendida no editorial. Leiamos o artigo na íntegra. Os trechos grafados em itálico são destaques nossos, com exceção, é claro, dos títulos de jornais citados ou de expressões em língua estrangeira.

> Queridas leitoras.
>
> Acabo de receber a lamentavel noticia de que o *Diario*, o symphatico jornal creado sob tão bons auspícios e que, sem duvida, estava preenchendo uma lacuna sensível em nosso jornalismo, vae suspender a publicação.
>
> *Mas isto é incrivel, mas isto dá má copia do bom gosto do nosso publico!*
>
> Porque vae desapparecer o Diario? É triste dizel-o, e digo-o tocada de fundo pesar: *O Diario* vae suspender a publicação por falta de recursos financeiros! Triste verdade esta que enche de pasmo e quiçá de indignação a quem se interessa vivamente pela sorte desta terra. Pois é crível que haja alguem capaz de recusar o seu recurso material para a manutenção de uma empreza como a do *Diario* nesta capital que precisa tanto de um jornal neutro em politica, ao alcance de todas as intelligencias e de todas as bolsas? Effetivamente assim o é. E o que mais admira é a tenacidade dos redactores do *Diario*, rapazes pobres que, sem o auxilio do nosso publico cuja indifferença é notoria, conseguiram manter durante quase noventa longos dias este jornal, arcando contra a má vontade de uns e o despeito de outros. Dir-me-hão, talvez, as leitoras: mas só pode sustentar jornal quem tem dinheiro; *pas d'argent pas de... Journal*. De accordo, mas esse dinheiro em parte deve resultar do esforço do jornalista que apenas concorre com o capital necessario para as despezas essenciaes. *O jornalismo é uma profissão e, como tal, deve render algo. Ninguém que tenha juízo sujeita-se a trabalhar gratiuitamente para o publico,*

4 **O DIARIO**

BARBOSA DE FREITAS

As acreditadas officinas typographicas dos Srs. Cunha, Ferro & Cª estão editando as poesias do inditoso cearense cujo nome mereco bem a consideração do nosso publico.

Bastante moço, não tendo ainda transposto o limiar dos 22 annos, Barbosa de Freitas si não deixou obras de verdadeiro alcance litterario, legou comtudo aos seus conterraneos um sem numero de interessantes producções que de algum modo revelam talento e admiravel fecundidade em tão verdes annos.

Rendendo preito a saudosa memoria do joven cearense, os editores das :—POESIAS— prestam ao mesmo tempo um serviço valioso ás lettras cearenses que já contam importantes subsidios para a sua historia.

E' justo, pois, que, todos nós, concorramos para que não fique esquecido o nome de—Barbosa de Freitas.

***

Acham-se encarregados de angariar assignaturas os Srs. João Amaral Filho, Francisco Barcellos e o nosso collega R. d'Oliveira.

O publico encontrará tambem prospectos na Livraria dos Srs. J. J. d'Oliveira & Cª.

Constava ao *O Combate* e ao *Tempo* a candidatura do tenente coronel José Freire Bezerril Fontenelle para o cargo de governador deste Estado.

A *Cidade do Rio*, de José do Patrocinio declarára não tomar parte nos festejos de 13 de Maio.

E' realmente assombroso !

Entre os Srs. Barão de Ladario e Carlos de Laet travou-se ultimamente na imprensa da Capital Federal importante polemica sobre questões politicas.

Foi transferido para o estado-maior de 1ª classe o capitão de estado-maior d'artilheria Carlos Jorge Calheiros de Lima.

Foi mandado pôr á disposição do Commando da Escola Militar deste Estado o 2º cadete do 1º regimento de cavallaria Joaquim Olegario da Silva.

O Sr. Ministro da Fazenda mandou fornecer á Thesouraria do Amazonas 200:000$000 em miudos e á do Paraná 300:000$000, para facilitar os trocos.

Foi concedida dispensa do lapso de tempo decorrido para prestar a promessa do estylo ao major da guarda nacional desta comarca Reinaldo da Silva Mattos.

A 23 de Abril findo falleceu nos Estados Unidos a festejada escriptora brazileira D. Corina Coaracy que alli fôra procurar alivio para antigos padecimentos.

Corina Coaracy prestou relevantes serviços ás lettras nacionaes e a instrucção publica traduzindo varias obras de reconhecido merito.

MERCEARIA--ARRUDA

Completo sortimento de

QUEIJOS
DOCES
VINHOS
CONSERVAS

e muitos outros generos de superior qualidade recebidos ultimamente.

Tudo por preços rasoaveis

SO' VENDO !

Não esqueceçam; é na

Rua Formosa n. 43 (canto da Rua Senador Alencar)

TABOADO

—DE—

Acapú e andiroba

Vendem

Menescal, Campos & Cª.

Rua do Major Facundo nº 60

CAFÉ ARATANHA

A' PRAÇA DO FERREIRA

Neste elegante KIOSQUE—encontrará o freguez um sortimento completo de charutos finos, cigarros de todas as marcas, etc. licor, champagne, cidra, cerveja, vinho, vermouth, laranginha, genebra, etc. assim como tambem uma grande quantidade de petiscos agradaveis que provocam apetite ao mais exigente e exquisito estomago.

Os preços estão em relação ao ☞ Cambio de 27.

ALFAIATARIA

Antiga e acreditada casa de

Olegario A. dos Santos

36— Praça do Ferreira —36

Prepara-se com promptidão, aceio e elegancia toda e qualquer obra concernente ao seu mister.

Preços modicos

CHARUTOS

Paula Pereira & C.

Têm sempre grande sortimento deste artigo e vendem por preços rasoaveis.

44— Rua d'Assembléa— 44

RELOJOEIRO

NAS OFFICINAS DE

Gonçalo J. do Nascimento

A' Rua d'assembléa n. 36

Concertão-se relogios de todos os systemas e formatos, joias e mais objectos de ouro ou prata, caixas de musicas, etc. O proprietario promette, alem da maxima perfeição e promptidão ☞ **Commodidade nos preços e agrado.**

COMPRA OURO VELHO POR PREÇOS ELEVADOS

LEILÃO

QUARTA-FEIRA, 18 DO CORRENTE

AO MEIO DIA

NO ARMAZEM DO AGENTE MOTTA

Além da *cacarecada* do costume, temos a addicionar bôas estantes, saborosissimos e fresquissimos camarões, adornados com batatas frescas de Versailes, moveis diversos, sem prenuncios de relice, e uma grande quantidade de fogos para a noite de S. João, como bem : fogos do ar, pistolas, pistolões, balões e outras muitas cousas convipativas.

Figura 8 – Anúncios do jornal *O Diário*, n.8, Fortaleza, 18 de maio de 1892. Biblioteca particular de Sânzio de Azevedo.

e neste caso estão os redactores d' O Diario cuja resolução é assaz louvavel uma vez que *o publico recusa-lhes o seu concurso.*

Collaboradora do Diario não posso deixar de censurar um publico que prefere ler pasquins a ler jornaes serios.

Sabe Deus com quanta difficuldade luctam *A Republica, O Combate* e *O Operario*!

E são orgãos de partidos politicos e corporações mais ou menos numerosas.

Em minha ultima conversa havia eu promettido falar-vos hoje de associações beneficentes de senhoras; uma vez porém, que o Diario dá hoje seu ultimo numero, cumpre-me despedir das leitoras, o que faço agora, pedindo-lhes mil desculpas pela linguagem despida de atavios com que sempre lhes falei destas columnas.

Al rivedere!

Iza.

Assim, reforçando muito do que foi dito no editorial, juntamente com o último número de *O Diário*, Iza e sua seção "Cartas femininas" desapareceram do conjunto de leituras possíveis na Fortaleza dos meses de maio a agosto de 1892.

Anunciar para faturar

Não sabemos ao certo, por exemplo, quanto os anúncios de casas comerciais e pequenas matérias pagas rendiam ao jornal, nem se Caminha e d'Oliveira contraíram grandes dívidas. O fato é que *O Diário* desapareceu, malogrado que foi o intento inicial apesar de contar sempre com um bom número de anúncios, sobretudo de casas comerciais, como é possível constatar nas suas páginas.

O primeiro número de *O Diário* já traz alguns anúncios, o que nos dá a entender que seus redatores se preocuparam em divulgá-lo entre os comerciantes da cidade, certamente na esperança de que a adesão daqueles significasse a garantia de lucro, tanto para o jornal como para os próprios anunciantes. Esse fato também reforça o que dissemos anteriormente, ou seja, que a empresa de Caminha e d'Oliveira não era uma aventura, uma vez que vincular anúncios de casas comercias significava também credibilidade junto a determinados setores da sociedade, entre ele a classe de comerciantes, fato que colocou lado a lado o mundo das letras e o mundo dos negócios, bem como os seus representantes, quais sejam, os homens de letras e os homens de dinheiro, unindo letras e números.

Não sabemos qual era a estratégia usada por Caminha e d'Oliveira para atrair os anúncios para o primeiro número de seu jornal; no entanto eles estão lá. As primeiras casas comerciais e produtos a anunciarem em *O Diário* foram: Mercearia Arruda, Taboado de Acapu e Andiroba, Café Aratanha, Alfaiataria de Olegário A. dos Santos, Charutos Paula Pereira e C, Relojoeiro Gonçalo J. do Nascimento, Armazém do Agente Motta.

À medida que o jornal é publicado, indicando que ele teria uma edição regular, não somente os anúncios dessas casas comerciais foram vinculados, mas outras casas aparecem como anunciantes. Se no primeiro número de *O Diário* os anúncios ocupavam apenas dois terços da quarta página, nos números seguintes, até o penúltimo, pois o último não traz anúncios, eles estão presentes em toda a quarta página e, às vezes, já a partir da última coluna da terceira página, indicando que os anúncios davam aos proprietários do jornais e das casas comerciais anunciantes algum retorno financeiro. É bem verdade que os anunciantes desse primeiro número são casas comerciais simples, o que pode ser constatado pelo tipo de produtos que oferecem, na sua maioria produtos de consumo diário, como aqueles oferecidos pela Mercearia Rossas: açúcar, maisena, arroz, bacalhau, sabão, farinha de trigo, manteiga em barril, pimenta. Os mesmos produtos poderiam ser comprados na já citada Mercearia Arruda, um pouco mais requintada, pois oferecia queijos, doces, vinhos e conservas "e muitos outros generos de superior qualidade recebidos ultimamente", como afirma o seu anúncio.

Somente a partir do número 9, de 25 de maio de 1892, é que surgiram anúncios de itens importados de fina qualidade, como é possível constatar no anúncio da casa Torre-Eiffel, cujo nome por si só indica a influência da França no mercado local e do tipo de produtos que colocava à disposição do público de Fortaleza: camisas inglesas, chapéus de sol, fitas, tecidos os mais diversos: cretones, *voile*, cetim, ligas de seda, perfumaria, sabonetes, pastas inglezas para dentes, pó de arroz, plumas para chapéus, leques de plumas, lenços de seda.

A partir do número 31, de 23 de junho de 1892, surgem anúncios maiores e graficamente mais trabalhados, porém não encontraremos ao longo da existência do jornal nenhum anúncio ilustrado. Aliás, é importante lembrar que nos 59 números de *O Diário* só encontraremos uma ilustração: a reprodução de um retrato do hipnotizador Enerib e sua companhia, o que demonstra que o jornal também fazia anúncio de eventos de lazer, pois o espetáculo do já citado hipnotizador se dava no Teatro S. Luiz.

No anúncio da Mercearia Luiz Moura podemos ver que o consumidor fortalezense poderia encontrar também produtos importados, como é o caso de cognac, queijo e licores. Além disso, uma prática se tornou comum em *O Diário*: a vinculação de um fato em andamento e o anúncio de uma casa comercial, qual seja, a revolução no Mato Grosso e o anúncio da casa comercial de Ovídio Leopoldo da Silva, que também se utilizava de quadrinhas populares: "O Ovídio é agradável,/ Vende o bom, é barateiro/ A todos presta attenção/ Vendo contar o dinheiro."

A utilização de recursos literários em razão dos anúncios comerciais, o que significa também um relacionamento entre literatura e mercado, se intensificou ao ponto de um anúncio ser escrito como numa estrutura aproximada à estrutura de um conto, como podemos constatar no anúncio intitulado de "Um achado curioso". O próprio título – "Um achado curioso" – tem algo de ficcional, pois remete o seu leitor à sensação de mistério. E a própria dimensão do anúncio não parece ser a mais comum, pois, como sabemos, quanto maior o espaço ocupado, mais caro é o seu valor.

Nessa estrutura aproximada do conto podemos encontrar um narrador, duas personagens – os dois burgueses –, que, aliás, são estrangeiros, a criação de uma situação que justifica a ida de ambos à rua das Trincheiras, 19, ou rua Formosa, 135, essa um dos endereços mais nobres da cidade à época, ocupada pela burguesia que ali mandara construir casarões e mansões, onde, aliás, no romance *A normalista*, morava a personagem Zuza, o querido de Maria do Carmo: "Morava *na rua Formosa*, numa casa assobradada e vistosa com frontaria de azulejos, varandas, e dois ananazes de louça no alto da cimalha, à velha moda portuguesa" (Caminha, 1998, p.44).

Como esse anúncio não encontramos outro igual em *O Diário*, o que não significa que fosse uma criação de Adolfo Caminha, afinal não temos dados para afirmar que o texto fosse de fato dele; no entanto, a sua estrutura não parece ser a mais convencional entre as estruturas dos anúncios comerciais vinculados em jornais de circulação e, por esse motivo, achamos por bem destacá-lo. Mas destacamos também o fato de que pontos em comum unem a atuação de Adolfo Caminha como autor e editor de um periódico de circulação comercial. Esse fato provocou a convivência do homem de letras com os números, com a tarefa árdua e diária de colocar em circulação um periódico. Apesar de difícil, Adolfo Caminha não perdeu o interesse em editar periódicos. Após mudar-se definitivamente para o Rio de Janeiro, o autor dedicou-se novamente ao jornalismo, mas dessa vez à experiência junto ao jornalismo literário com a publicação de *A Nova Revista*, como veremos a partir daqui.

4 O DIARIO

EXPOSIÇÃO DE CHICAGO !

A conhecida e famosa **Mercearia Arruda** tem á venda os mais finos e deliciosos vinhos e licores nacionaes que devem figurar na exposição Columbiana, bebidas extrangeiras, e uma variedade enorme de doces, desde a goiabada da Tangueira, a melhor que se fabrica no Ceará, até a marmelada de Portugal; doces em calda, ameixas, figos e passas em caixinhas especiaes, etc., etc.

Além de tudo isso, a **Mercearia** tem á disposição do publico generos de primeira qualidade, como sejam café, assucar, arroz, sabão, bacalháo, batatas, milho, para mugunzá, cebolas, azeite doce, tempeiro e muitas outras especiarias.

O publico tambem encontrará nesse estabelecimento magnificos queijos do sertão, um sortimento completo de cerveja de todas as marcas, e o acreditado e hygienico refrigerante de Pereira Dias & Cª, do Pará.

VER PARA CRER !

Tudo bom e barato.

A' DINHEIRO... NA Rua Formosa n. 43 E **Senador Alencar n. 9**

ESPECIALIDADE

Contra a anemia e impuresa do sangue o—VINHO PURO DO CAJU'—fabricado por *Antero da Costa Theophilo.*

Neste genero não ha se quer semelhança que lhe possa fazer competencia.

ESTOMATICO, TONICO E DEPURATIVO

Não tem substancia alguma que seja nociva a saude. Sua fabricação é feita em apparelhos especiaes.

DEPOSITOS :

Albano & Irmão.
J. Lopes de Aguira.
J. Bruno, Filhos & Cª
Cruz & Irmão.
Teixeira & Irmão (Baturite).

Papel de impressão

Vende-se nesta typographia em fardos e em resmas.

UM ACHADO CURIOSO

Dous burguezes passeavam fumando tranquillamente pela rua das Trincheiras. De repente um d'elles pára, attrahido por um objecto qualquer, deixado cahir naturalmente por algum transeunte alli na calçada. Apanhando-o, verificou que era uma carteirinha de lembrança, e não podendo furtar-se a curiosidade, da qual partilhou immediatamente o seu companheiro, abriu a carteirinha e leu as seguintes curiosas notas :

BEMVINDO, rua das Trincheiras n. 19 e **FORMOSA**

N. 135

ESTABELECIMENTO

De molhados e generos alimenticios o que vende mais barato do que qualquer outro deste genero, as mercadorias abaixo mencionadas:

Para as manhãs frigidas de junho tem este estabelecimento o que ha de melhor em cognac, como sejam :

Martell, Faustin, Fréres, Turf, etc.

Para a primeira refeição diaria apparece aos seus amaveis consumidores um sortimento completo de: Peixe em latas, camarão, azeitonas, mortadella, carneiro, lombo, chouriço, e outras muitas iguarias em conserva, que provocam o appetite ao commensal mais refractario á gastronomia.

Para as horas em que a Naturesa parece nos envolver n'uma athmosphéra de calor excitante, isto é, quando o sol começa attingir o zenith, temos: CERVEJA 3 CAMARÕES, MARCA PÁ E GUINNESS.

Um jantar copioso, para o qual temos um bom sortimento de **macarrão, aletria, cevadinha, estrellinha, talherim**, e diversas qualidades de doces em conserva, não se torna tão agradavel como sendo regrado generosamente com vinhos finos como os que temos recebido ultimamente, proprios para mesa **vinho verde, Collares, Figueira, Bordeaux**, e **Alsheimer, Geisenhimer** (azedos) para os quaes chamo a attenção dos Srs. consumidores. Além dos sortimento temos mais os seguintes vinhos :

Adriano, Lagrima Christe, Duque, Andresen, Principe da Beira, Ramos Pinto, 2 e 3 Corôas ; vinho velho D. Ribeiro, Bourgonhe, e o afamado vinho de cajú de Joaquim Theophilo.

Depois do jantar é indispensavel, para se fazer uma bôa digestão saborear-se um bom charuto, como os que acabamos de receber ultimamente da Bahia : REGALIA DE LA REINE, REGALIA FINA, Habana, Exquisitos, Flor fina, e Patriotas.

Finalmente, para presente e visitas temos:

Confeitos o que ha de mais variado e agradavel, e finissimos licores como sejam : S. Vicente de Paula, Marie Brizard, etc.

BISCOITOS

O que ha de melhor neste genero. Estamos em vespera de guerra, é preciso flautearmos a existencia etc.

E neste ponto, como estivessem em frente ao estabelecimento, cujo annuncio acabaram de ler foram surprehendidos pelo dono daquelle que vendo-os que eram extrangeiros, e visto estar alterado o estado sanitario da cidade, convidou-os a entrar em seu estabelecimento e offereceu-os amavelmente um calix do afamado Paraty do Rio de Janeiro, ao que aquelles agradeceram cavalheirosamente e sahiram admirando o aceio e bom gosto do seu proprietario, a ponto de dizerem : não ha nesta capital, outra casa egual a casa Bemvindo.

Rua das Trincheiras n. 19 e Formosa n. 135

O PROPRIETARIO

Bemvindo Alves Pereira

Figura 9 – Anúncio "Um achado curioso", publicado no jornal *O Diário*, n.35, Fortaleza, 30 de junho de 1892. Biblioteca particular de Sânzio de Azevedo.

A experiência de *A Nova Revista*

Adolfo Caminha editor de *A Nova Revista*: uma radiografia do periódico

Após a publicação de dois romances – *A normalista* (1893) e *Bom-Crioulo* (1895) – e já tendo passado pela experiência de redator-principal de *O Diário*, Adolfo Caminha atuou em *A Nova Revista* como seu diretor, a respeito do que nos diz Sânzio de Azevedo (1999, p.121): "Circulou no Rio de Janeiro, de janeiro a setembro de 1896, *A Nova Revista*, que tinha como Diretor Adolfo Caminha e, como Secretário, Oliveira Gomes (um dos que iriam visitar o escritor em seus momentos finais). Periódico mensal, teve nove números". É também de Sânzio de Azevedo que citamos um trecho retirado, segundo ele, do artigo que circulara no periódico português *A Mala da Europa* no qual lemos informações a respeito de *A Nova Revista*:

> Caminha dirige presentemente *A Nova Revista*, magnífica publicação literária, excelentemente acolhida no Rio, S. Paulo, Pernambuco, Ceará e Pará. Em Paris fizeram-lhe uma recepção entusiástica, fora do uso. N'esta revista, que é editada diretamente por uma conceituada casa tipográfica do Rio, têm colaborado: - Clóvis Bevilácqua, Pilate Gaubast, Xavier de Carvalho, Cruz e Souza, Bernardino Lopes, Duque-Estrada, Colatino Barroso, Oliveira Gomes, Frota Pessoa, Teodoro Magalhães, Francisco Pacheco, Artur Miranda, Alves de Faria, Rodrigues Carvalho [sic], etc. (ibidem, p.127)

Vemos nessa citação algumas características da revista: a boa acolhida, a boa qualidade de impressão gráfica e um bom e conceituado número de colaboradores, entre eles vários nomes que à época se destacavam na vida nacional como o afamado jurista cearense Clóvis Bevilácqua. Além dessas informações, não sabemos a origem do capital da empresa, pois, infelizmente, o material que consultamos na Fundação Casa de Ruy Barbosa, no Rio de Janeiro, não traz essas informações, uma vez que os seus exemplares não possuem capas.

A revista, porém, chegou a ser mandada para fora do Brasil, como podemos constatar no número 2. Nele foi publicado um soneto intitulado "Épitaphe", de Louis-Pilate de Brinn Gaubast. Esse é o mesmo poeta cujo nome lemos na citação anterior com a abreviatura Pilate Gaubast. Em uma nota, na mesma página de publicação do soneto citado, lemos:

A NOVA REVISTA

VOL. I JANEIRO, 1896 N. I

Nada mais facil que traçar um programma politico ou literario, quando não nos anima um ideal renovador, uma fórmula nova de conquistas na politica ou na literatura; — nada mais difficil que emprehender uma obra revolucionaria e altamente civilisadora, demolindo falsos principios, idéas falsas, velharias que repugnam a um cerebro bem orientado e ao senso philosophico de uma geração robustecida pelo estudo e pelo pensar proprio. Nós nos achamos no segundo caso ao lançar *A Nova Revista*; no emtanto, fazemol-o com desassombrada autonomia intellectual, com verdadeira independencia de caracter, apellando exclusivamente para o esforço da mocidade, para os cerebros novos e educados no amor ao trabalho, para os que ahi veem cantando a marselheza do ideal moderno e que hão de, necessariamente, completar a civilisação brazileira golpeando o favoritismo literario, proclamando a éra do trabalho e da intelligencia, creando uma literatura original, uma critica nova, uma arte nova, emfim, que seja o reflexo da vida que vivemos na larguissima e deslumbrante zona americana.

A reforma politica, fêl-a o 15 de Novembro e consolidou-a o governo civil; cairam, como anjos repudiados, os *medalhões* do imperio e surgiram novos elementos de vida e prosperidade social.

Por que tambem se não ha de acabar de vez com os *medalhões* literarios (*aurea mediocritas*) que andam a exercer, por uma especie de *direito divino*, a dictadura do preconceito e da intolerancia burguesa sobre os melhores espiritos d'esta geração?

E' isto o que vamos tentar briosamente, com a collaboração de moços cujo talento é a melhor garantia d'*A Nova Revista* e dos nossos intuitos. Se houvessemos de apresentar um programma de vida intellectual, nenhum outro encontrariamos melhor que este: — Guerra ao convencionalismo em todas as manifestações do pensamento; logar aos novos espiritos, aos que desejam a renovação literaria do Brazil; disciplina da mocidade para o triumpho e consagração da Sciencia e da Arte.

Uma revista literaria, philosophica e artistica, sem preconceitos, nem orgulhosa e falsa ostentação de patriotismo, com um caracter accentuadamente universal e livre, é obra necessaria, agora que vamos merecendo a attenção da Europa como povo civilisado.

Literariamente, o nosso paiz é, sem duvida, o mais prospero da America. Nem os Estados-Unidos, apezar dos seus folkloristas e dos seus Davis e Whitcomb Riley, nem o Chile pódem competir comnosco em materia de arte escripta, quanto mais as outras republicas

Figura 10 – Página 1 do primeiro número de *A Nova Revista*. Coleção Plínio Doyle. Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

> Accedendo ao convite que lhe dirigimos para collaborar n'*A Nova Revista*, Louis-Pilate de Brin Gaubast, um dos novos poetas francezes, honrou promptamente com a remessa de duas bellas poesias inéditas – *Épitaphe* e *Rencontre*. Vivamente interessado pela propaganda da literatura brazileira na Europa, Louis-Pilate de Brinn Gaubast pede-nos que publiquemos as suas louvadas intenções de tornar conhecidas naquele continente os nossos productos litterarios: – *Que l'on m'envoie livres (anciens ou recents), revues, journeaux (isolés ou ...) documents, notes BIO-BIBLIOGRAPHIQUES, et PHOTOGRAPHIES TOUT sera* [...] *et utilisé ,en bonne place, dans l'un des innombrables périodiques – em toutes* [...] *– qui me sont ouverts, et qui ont fait le succés de ma campagne portugaise.* Ahi fica o appello de um nobre espirito. Já não podemos dizer que *lá* ninguém se interessa pelo Brazil literario. Louis-Pilate é o correspondente em França da revista *Arte*, de Eugenio de Castro, – 39, rue Froide, CAEN.[18]

A citação confirma a recepção da revista na França, onde "fizeram-lhe uma recepção entusiástica, fora do uso", destacando-se o fato de o redator da nota, certamente Adolfo Caminha, destacar que *lá*, ou seja, na França – e o itálico é original –, já haver interesse pela literatura brasileira. Assim, a leitura dessa citação nos leva a crer que *A Nova Revista* foi um grande sucesso. Se essas são as informações que nos passam o artigo português de *A Mala da Europa* e a própria nota da revista, além das possíveis conclusões que possamos ter a esse respeito ao analisar o material consultado, ao continuarmos a leitura da biografia de Adolfo Caminha vemos que o caso é bem outro. Diz-nos Azevedo (1999, p.124):

---

18 Cf. *A Nova Revista*, ano 1, n.2. " – Que me enviem livros (antigos ou recentes), revistas, jornais (isolados ou [...]), documentos, notas BIO-BIBLIOGRÁFICAS, e FOTOGRAFIAS TUDO será [...] e utilizado, no lugar certo, em um dos inúmeros periódicos – [...] que me são acessíveis, e nos quais eu faço com sucesso a minha campanha portuguesa" (Tradução nossa). Nessas citação o uso das reticências entre colchetes se deu para marcar palavras ou breves trechos ilegíveis. Sobre Louis-Pilate de Brin'Gaubast, sabemos que nasceu em 1865 e faleceu em 1944. Escreveu inúmeros títulos: *Fils adoptifs* e *Sonets insolents*, ambos de 1888; *La vaccine du Génie*, de 1892, *La Téatrologie de L'Anneu du Nibelung*, juntamente com Edmond Barthélemy, publicado por E. Dentu, em 1894; *A propos de M. Mibeau*, de 1909. Fundou com Edourd Dubus, Louis Dumur e Gabriel-Albert Aurier a revista *La Pléïade*. No site da Academia Brasileira de Letras (ABL), destacadamente nas Atas da instituição, constatamos que seu nome foi indicado para membro correspondente (Acta da sessão de 7 de dezembro de 1897), mas não sendo eleito para tal, como também consta nas notas referentes à ata citada: "que nunca chegou a ser eleito sócio correspondente da Academia". Louis Pilate era divulgador das literaturas brasileira e portuguesa na França. No entanto, seu nome ganhou maior destaque junto a seus pares em razão de um escândalo envolvendo o escritor Alphonse Daudet. Brin'Gaubast, que era preceptor dos enfants Daudets, foi acusado de roubar os manuscritos de *Lettres de mon moulin* (*Cartas do meu moinho*). Da temporada que viveu *chez* Daudets, escreveu um diário que veio a ser publicado com o longo título de: *Temoignage sûr Alphonse Daudet. Document sûr l'affair du vol du manuscrit des Lettres de mon moulin* (*Testemunho sobre Alphonse Daudet. Documento sobre o caso do roubo do manuscrito das Cartas do meu moinho*), publicado em 1997, em Paris, por Pierre Horay Edition.

> Como ainda observa Plínio Doyle, '*A Nova Revista*, apesar da boa colaboração [...], não teve grande repercussão na época; a *Revista Ilustrada*, de Ângelo Agostini, apenas registra o recebimento de fascículos, sem qualquer comentário; nas demais revistas consultadas, nenhhuma referência encontramos.

A referência a Plínio Doyle, nesse caso, deu-se porque pertencia à sua coleção de periódicos os exemplares desta última revista editada por Adolfo Caminha, como nos informa também Sânzio de Azevedo: "Plínio Doyle, que possuiu a coleção completa da revista, mas sem as capas..." (ibidem, p.121). Já aqui é preciso afirmar que as condições do material como esse se encontra na entidade citada que nos impediu de fazermos uma radiografia mais detalhada da revista como procuramos fazer no caso do jornal *O Diário*, analisando o valor de seus números, o valor das assinaturas, os seus anúncios etc. Por não ter as capas, são sabemos inúmeras informações, como o valor dos exemplares ou se teve ou não assinaturas, anúncios etc.

Ainda assim, *A Nova Revista* é uma importante fonte para a compreensão da atuação de Adolfo Caminha no campo do jornalismo e, nesse caso, do jornalismo literário, uma vez que, diferentemente de *O Diário,* no qual circulavam também matérias informativas, *A Nova Revista* foi totalmente dedicada à literatura, certamente como a compreendiam os nosso intelectuais no século XIX, não faltando, assim, artigos de outras áreas do conhecimento, mas que de algum modo mantinham pontos de contato com a literatura de ficção. Em suas páginas circularam contos, capítulos de romances, poesia, teatro – como é o caso da peça *O hóspede,* um "drama em 5 actos e 6 quadros a propósito do romance A CASA DE PENSÃO de Aluizio Azevedo", cujo autor era F. Pinto de Almeida Júnior –, ensaios filosóficos, textos políticos e uma seção de "Notas bibliographicas", na qual os leitores tinham acesso aos diversos títulos recebidos na redação da revista. Interessa-nos analisar, assim como fizemos com *O Diário*, o programa desse periódico em causa.

O programa de *A Nova Revista* ou a crença no novo era uma novidade

> *Gostava que em sua casa houvesse um pouco de tudo. Não aparecia por aí qualquer novidade, qualquer novo aparelho de bater ovo, gelar*

vinho, regar plantas que o Campos não fosse um dos primeiros a experimentar.

A mulher, às vezes, já se ria, quando ele entrava abraçado a um embrulho.

– Que foi que se inventou?... perguntava com uma pontinha de mofa.

O marido não fazia esperar a justificação do novo aparelho, e tal interesse punha em jogo que parecia tratar de uma obra própria, de cujo sucesso dependesse a sua felicidade.

(Aluísio Azevedo, Casa de pensão)

Mesmo não trazendo um título que identifique o artigo como um programa da revista, é fácil constatar que o primeiro artigo do número 1, de janeiro de 1896, de *A Nova Revista* funcionou com tal finalidade. Assim, achamos por bem reproduzi-lo aqui:

> Nada mais facil do que traçar um programma politico ou literario, quando não nos anima um ideal renovador, uma fórmula nova de conquistas na politica ou na literatura – nada mais dificil do que emprehender uma obra revolucionaria e altamente civilisadora, demolindo falsos principios, idéas falsas, velharías que repugnam a um cerebro bem orientado e ao senso philosophico de uma geração robustecida pelo estudo e pelo pensar proprio. Nós nos achamos no segundo caso ao lançar *A Nova Revista*; no entanto, fazemol-o com desassombrada autonomia intellectual, com verdadeira independencia de caracter, apelando exclusivamente para o esforço da mocidade, para os cerebros novos e educados no amor ao trabalho, para os que ahi veem cantando a marselhesa do ideal moderno e que hão de, necessariamente, completar a civilização brazileira golpeando o favoritismo literario, proclamando a era do trabalho e da intelligencia, creando uma literatura original, uma critica nova, uma arte nova, emfim, que seja o reflexo da vida que vivemos na larguíssima e deslumbrante zona americana.
>
> A reforma politica, fel-a o 15 de Novembro e consolidou-a o governo civil; caíram, como anjos repudiados, os *medalhões* do imperio e surgiram novos elementos de vida e propriedade social. Por que tambem se não há de acabar de vez com os medalhões literarios (aurea mediocritas) que andam a exercer por uma especie de direito divino, a dictadura do preconceito e da intolerancia burguesa sobre os melhores espiritos desta geração?
>
> É isto o que vamos tentar briosamente, com a collaboração de moços cujo talento é a melhor garantia d'*A Nova Revista* e dos nossos intuitos. Se houvessemos de apresentar um programma de vida intelectual, nenhum outro encontrariamos melhor do

que este – Guerra ao convencionalismo em todas as manifestações do pensamento; logar aos novos espiritos, aos que desejam a renovação literaria do Brazil; disciplina da mocidade para o triumpho e consagração da Sciencia e da Arte.

Uma revista literaria, philosophica e artistica, sem preconceitos, nem orgulhos e falsa ostentação de patriotismo, com um caracter accentuadamente universal e livre, é obra necessaria, agora que vamos merecendo a attenção da Europa como povo civilisado.

Literariamente, o nosso paiz é, sem dúvida, o mais prospero da América. Nem os Estados-Unidos, apezar dos seus folkloristas e dos seus Davis e Whitcomb Riley, nem o Chile pódem competir comnosco em materia de arte escripta, quanto mais as outras republicas sul-americanas, inclisive a financeira Argentina, onde um pedaço de terra alheia preocupa mais os espiritos que um poema nacional ou uma critica do Sr, Garcia Merou. O jornalismo norte-americano e platino, muito mais adiantado que a imprensa diaria do Brazil, não logra, todavia, apontar, em qualquer dessas nações, movimento literario que entre nós presenciamos em toda a zona brazileira. O que ainda nos falta é a disciplina para o estudo e para as concepções artisticas; o nosso temperamento, imaginoso e fecundo, perde-se a maior parte da vezes, numa fantasia irriquieta e nem sempre admiravel. Taine já dizia na introdução da HISTORIA DA LITERATURA INGLEZA que – *une œuvre n'est pas um simple jeu d'imagination, le caprice isolé d'une tête chaude, mais une copie des mœurs environnantes et le signe d'un état d'esprit* – No verso verso admittiriamos a bohemia do espirito em eterno jogo de rimas sonoras; o mesmo não succede na prosa – no romance ou no conto, generos que hão de, necessariamente, triumphar, pela analyse, sobre os de mais ramos literarios.

D'essa falta de disciplina intellectual nascem as produções mórbidas, inconscientes e de modo algum proveitosas à Arte.

Não basta produzir muito, é necessario crear alguma cousa immortal – poema ou romance em que a humanidade se veja e se admire como na obras de Shakespeare e de Cervantes.

Temos poetas notaveis, excellentes rimadores, cujos versos fluem num maravilhoso cascatear de gemmas sonoras, – poetas que sabem tecer bellas estrofes de amor, concretizando a vida no objeto amado; temos romancistas igualmente notaveis, ainda que em numero relativamente pequenos, autores de comedias e operetas; fantasiosos contadores de historias galantes, mas o tallento d'elles é absorvido pela obrigação diaria de escrever para os jornaes, ou, o que é peior, fenece no elogio mutuo, asphixiado pelo incenso das oblações reciprocas.

A bohemia literaria desappareceu com o Romantismo. A arte de hoje, como a arte do futuro, há de ser grave, mesmo no ridiculo, para sobreviver – grave, digamos estudada e sincera. O seu lugar é entre a philosophia e a sciencia, com as quaes deve marchar.

> Felizmente não vingaram no Brazil, nem no velho mundo, os chamados decadistas (a escola da loucura); esgotou-se o vocabulario pedantesco dos incomprehendidos, não tardaram as convenções, e os novos trocaram as flôres roxas do symbolismo pelos fructos aeres da verdade.
>
> Já ninguém ousa impunemente evangelisar absurdos e falsas crenças literarias. O momento é o mais opportuno para uma renovação. Admiremos a bohemia nas deliciosas e queridas paginas de Henri Mûrger e trabalhemos com verdadeira fé no nosso ideal.[19]

Do mesmo modo que não traz um título, o artigo também não é assinado; no entanto, pelo fato de Adolfo Caminha ter sido o diretor de *A Nova Revista*, acreditamos que se trate de um artigo seu. As evidências a esse favor também são constatadas pelo conteúdo do texto. Já no primeiro parágrafo, é clara a crença sempre presente no novo – "um ideal renovado", "uma fórmula nova" – apontando sempre para as mudanças de um futuro que se pretendia próximo. A crença no novo está presente logo no título do periódico: *A **Nova** Revista*. Caminha acreditava no novo quase do mesmo modo que acreditava a personagem Campos, do romance *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, como constatamos na epígrafe desta seção. Evidentemente que se trata a Campos de paródia dessa crença. Mesmo assim, é possível constatar de que o novo e a novidade eram preocupações do final do século XIX.

> Se a chegada de um novo século sempre fez sonhar, talvez tenha sido o fim do século XIX o que melhor concretizou esse tipo de utopia. As exposições universais passavam a demonstrar didaticamente o progresso e a imaginar o amanhã; os mapeamentos e inventos olhavam para os impasses do presente, mas de esguelha miravam o século seguinte; a "sciencia" impunha-se como forma de redimir incertezas.
>
> Sonhou-se muito na passagem do século XIX para o XX. Era esse o momento das realizações, da efetivação de projetos de controle das intempéries naturais. Ainda não pairava no ar o cheiro da guerra; a idéia do conflito parecia controlada pela fantasia do progresso, e os novos avanços técnicos traziam a confiança de um domínio absoluto sobre a natureza humana. (Costa & Schwarcz, 2000, p.11)

Além disso, constatamos também a presença de elementos do discurso intelectual e cientificista do período como a crença na civilização, capaz de demolir

19 Cf. *A Nova Revista*, ano 1, n.1, Rio de Janeiro.

"falsos princípios, idéas falsas, velharías", trata-se, nesse caso, da crença na ciência como nova possibilidade de afirmação de um novo estatuto ou de um estatuto diferente, por exemplo, da religião. Junto à crença na civilização está o conceito de "verdade", apresentado no artigo pelo seu antônimo: o falso. Não nos interessa aqui provar que se trata de um artigo de Caminha; o que nos interessa é mostra como esse texto está em consonância com o pensamento proposto e presente em sua obra e como alguns elementos do texto se juntam a outros já citados e nos dão uma ideia do tipo de pensamento que governou a obra de Caminha.

O lançamento de *A Nova Revista* foi colocado como um exemplo da ação de elementos supostamente modernizadores e civilizadores: "um cerebro bem orientado e ao senso philosophico de uma geração robusta pelo estudo e pelo pensar próprio". Junto à criação da locomotiva, da ferrovia, do rádio, do telegrafo, do automóvel, do metrô, dos dirigíveis aéreos, como foi o caso do Zeppelin, do avião, da máquina de escrever, da pilha, da eletricidade, do código Morse, era preciso inventar também um discurso que se unisse a esses inventos duros, discurso esse que justificasse e propagandeasse essas invenções como valores a serem seguidos, defendidos e consumidos. Era preciso, enfim, instaurar uma nova forma de ser e de estar bem diferente da que se acreditava até então, ou seja, o novo era a maior novidade, o que fazia que nem sempre fosse bem recebido: "Todas essas novidades não foram, porém, absorvidas com facilidade. Ao contrário, boa parte dos inventos mais bem-sucedidos foram vítimas de reprovações categóricas" (ibidem, p.19).

O novo sempre esteve presente nos artigos de Adolfo Caminha, como no artigo "Novos e velhos", publicado no Rio de Janeiro em 1893 nas páginas da *Gazeta de Notícias*, bem como o artigo "Musset e os novos", publicado também no Rio de Janeiro, em 1895. No caso desses dois artigos citados, o novo era uma referência aos nefelibatas, decadentistas ou simbolistas, com os quais Adolfo Caminha manteve relações, mesmo que em muitas vezes os criticasse. Assim, nem sempre o signo do novo era sinônimo de uma situação com a qual o autor e crítico concordasse.

Os signos do novo, nos artigos de Adolfo Caminha, também revelam o rompimento com um comportamento que muitas vezes ele destacou como impedimento para desenvolver a literatura brasileira, como "a suave palestra, descuidada e livre, do beco do Ouvidor", a boêmia, o pouco caso com o trabalho do escritor. Civilização, verdade, trabalho, inteligência concorreram para

a criação de uma "literatura original, uma crítica nova, uma arte nova", eram esses os seus desejos. Parte importante desses valores também tem origem nos pensamentos evolucionista e positivista de bases comtianas, spencerianas, hanckeans e darwinianas, que marcava os nossos intelectuais no final do século XIX, sobretudo aqueles de formação militar, como era o caso de Adolfo Caminha.

No segundo parágrafo do artigo, a discussão proposta passou da situação política do país, após o 15 de novembro, para a discussão literária. O autor do programa requeria o fim do que chamou de "medalhões literários", "que andam a exercer por uma especie de *direito divino*, a ditadura do preconceito e da intolerancia burguesa sobre os melhores espiritos d'esta geração". Assim, também encontramos nesse artigo uma espécie de personagem: *os medalhões literários* como tantos outros que encontramos nos artigos críticos de Adolfo Caminha.

No parágrafo seguinte constatamos o sentimento missionário que regia a criação e a publicação de *A Nova Revista*:

> Se houvessemos de apresentar um programma de vida intelectual, nenhum outro encontrariamos melhor que este – Guerra ao convencionalismo em todas as manifestações do pensamento; logar aos novos espíritos, aos que desejam a renovação literária do Brazil; disciplina da mocidade para o triumpho e consagração da Sciencia e da Arte.

Assim, *A Nova Revista* era também colocada na cena literária brasileira de então como uma necessidade para o país que supostamente se civilizava: "Uma revista literaria, philosophica e artistica, sem preconceitos, nem orgulhos e falsa ostentação de patriotismo, com um caracter accentuadamente universal e livre é obra necessaria, agora que vamos merecendo a attenção da Europa como povo civilisado". Juntamos a essas duas citações uma outra feita por Adolfo Caminha em seu artigo "Novos e velhos" e vemos claramente a relação dos conteúdos:

> Se a mocidade brasileira compreendesse nitidamente o papel civilizador da literatura, a importância absoluta da obra de arte, com certeza os seus esforços duplicavam e o nosso país não seria visto com desdém pela França literária e pelo próprio Portugal, que, incontestavelmente, fulgura ao lado da Espanha e da Itália e de outros países notáveis em desenvolvimento intelectual.

E continua Adolfo Caminha (1999a, p.21) apontando para a causa do que ele considerou como atraso literário brasileiro à época:

> A grande causa do atraso a que vou me referindo é a vadiagem literária, o amor à popularidade barata, a falta de escrúpulo em tudo que respeita as letras; e prova disso é que de todos os gêneros o menos cultivado no Brasil é o romance, justamente porque demanda mais esforço, mais concentração, mais estudo e mais critério, enquanto por outro lado abundam poetas e folhetinistas, com especialidade na zona fluminense, poetas e folhetinistas de uma mediocridade lamentável.

Nessas três citações, destacam-se a crença na literatura como parte do processo civilizador e a crença na Europa como fonte de reconhecimento desse processo pelo qual o Brasil supostamente estava passando. Se juntarmos essas três citações àquela sobre o poeta francês Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, veremos que uma unidade de pensamento vai se formando. A crença na civilização foi juntada à crença no progresso, no futuro, no novo. Essas eram as certezas dos nossos intelectuais, na verdade certezas um tanto incertas como dirão Costa & Schwarz (2000, p.25) ao chamarem o período dos anos de 1890 a 1914 de "tempo das certezas":

> Afinal, a grande utopia dessa virada talvez tenha sido a "certeza". A certeza das teorias deterministas que permitiam prever – como na criminologia italiana de Cesare Lombroso – o crime, antes que ele ocorresse. A certeza de classificar o mundo das plantas, dos animais e dos cometas. A certeza do controle sobre a natureza: sobre ventos, tempestades, pântanos e redemoinhos. A certeza de prever o futuro. So faltava mesmo desvendar a mente humana, esta sim sujeita a "desequilíbrios e deslizes".
>
> Enganam-se, porém, aqueles que acham que as reflexões eram, assim, profundas. Os debates do dia-a-dia foram bem mais rasteiros. Era preciso determinar se o século tinha início em 1900 ou em 1901 ou se a passagem do cometa Biela, naqueles anos, levaria ao final do mundo ou não. De qualquer maneira, de forma mais ou menos direta é possível perceber o ideário de uma época que, volta e meia, colocava em evidência as conquistas científicas alcançadas pelo homem, bem como seus efeitos contrários. Mesmo com tantas certezas, há sempre a apreensão diante do que não se pode planejar com certo grau de precisão. Utopias trazem certezas e, também, muitas dúvidas. O mundo que se debruçou sobre o século XX mostrou sua face mais idílica e otimista, mas não conseguiu esquecer o temor do porvir. Ainda assim, modernidade combina com avanço e – nesse caso – progresso. Que se esqueça o cometa ou o inconsciente em nome dos ganhos e da civilização. Era essa face brilhante do teatro da modernidade que o Brasil pretendia acompanhar, já que não era possível tomar a dianteira.

Ao tratar da literatura brasileira à época, como que montando um panorama rápido, lemos no citado programa de *A Nova Revista*:

> Temos poetas notaveis, excellentes rimadores, cujos versos fluem num maravilhoso cascatear de gemmas sonoras, - poetas que sabem tecer bellas estrophes de amor, concretisando a vida no objecto amado, temos romancistas igualmente notaveis, ainda que em numero relativamente pequeno, autores de comedias e operetas: fantasiosos contadores de historias galantes; mas o talento d'elles é absorvido pela obrigação diaria de escrever para os jornaes, ou, o que é peor, fenece no elogio muttuo, asphixiado pelo incenso das oblações reciprocas.

E o programa da revista parece ser ainda mais severo ao afirmar: "D'essa falta de disciplina intellectual nascem as producções mórbidas, inconscientes e de modo algum proveitosas à Arte": É importante destacar que valores como disciplina e consciência foram sempre importantes para Adolfo Caminha. Assim, os novos tempos requeriam novos sujeitos para uma nova literatura, muito mais funcional como já haviam se mostrado as invenções e os novos objetos que, aos poucos, invadiam o cotidiano, incluindo o brasileiro. Portanto, era preciso formar um novo tipo de escritor para um novo tipo de discurso; enfim, novos sujeitos, novas práticas e novos objetos que acordassem com os supostos novos tempos em que o Brasil pensava em viver. O programa da revista continua pintando esse quadro ideal:

> A nossa actividade jornalistica é prodigiosa, mas se formos rigorosamente aquilatar o que produzimos na critica, no romance, no conto e no verso, nenhuma obra se nos impõe com a grandeza e a força de um poema cyclico ou de uma creação excepcional.
>
> A bohemia literaria desappareceu com o Romantismo. A arte de hoje, como a arte do futuro, há de ser grave, mesmo no ridiculo, para sobreviver: – grave, digamos, estudada e sincera. O seu logar é entre a philosophia e a sciencia, com as quaes deve marchar.

Para uma nova literatura não poderia haver outro lugar senão esse que o programa de *A Nova Revista* lhe reservou e assim o programa foi concluído: "Já ninguém ousa impunemente evangelisar absurdos e falsas crenças literarias. O momento é o mais opportuno para a renovação. Admiremos a bohemia nas deliciosas e queridas paginas de Henri Mürger e trabalhemos com verdadeira fé no nosso ideal". Até então vimos o programa como um projeto, uma projeção das vontades dos seus editores; no entanto, é preciso considerar o que de fato se realizou desse projeto.

O programa de fato

Nos nove números de *A Nova Revista*, o lugar da literatura foi entre a ciência e a filosofia. O maior número de textos publicados foi de ficção: 18 contos; 19 poemas, na sua maioria sonetos; um texto de teatro: *O hóspede*. Tratava-se de um drama em cinco atos e seis quadros a propósito do romance *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo; um trecho do romance *O Simas*, de Pápi Júnior; e um poema em prosa. Foram publicados também 11 ensaios de crítica literária; um de política; dois de filosofia; um de economia; um de direito; dois de história; três de história literária; e uma tradução. Dito desse modo, parece pouco significativo; no entanto, a análise qualitativa do material publicado é bem mais importante para o tipo de análise que desenvolvemos. Destacamos o fato de que, no caso de *A Nova Revista*, Adolfo Caminha teve a oportunidade de transformar manuscritos em textos impressos, o que se configura como uma das atividades do editor.

Quanto à poesia, é importante destacar que parte significante do que foi publicado em *A Nova Revista* é de poemas simbolistas, como no número 1: "Tarde do Egypto", de Rodrigues de Carvalho; "Succube", escrito em francês, de Pethion de Villar, que era o poeta baiano Egas Moniz Barreto de Aragão;[20] no número 2 temos "Angelus", de B. Lopes, em que trechos da oração Ave-Maria são usados como refrão; "Réquiem do sol", de Cruz e Souza; "Inverno", de Frota Pessoa; "Épitaphe", do já citado poeta francês Louis Pilate de Brinn' Gaubast. No número 3 temos "Valle de Josaphat", de Alves de Faria; "Consoladora dos aflictos", de Franco Jatuba. No número 4 foram publicados os sonetos "Morta", de Silveira Netto; "Rencontre", de Louis Pilate de Brinn'Gaubast; "Constantinopla", de Rodrigues de Carvalho, dedicado a Guilherme Studart.

Já no número 5 deu-se a publicação do soneto "Tulipe noire", também em francês, do baiano Pethion de Villar; uma "Écloga", ou seja, uma poesia bucólica em que pastores dialogam, de Carlos Coelho. No número 6 foram publicados "Branca", de Silveira Netto; "Musa convalescente", de Julio Cesar da Silva, em que o poeta pinta um quadro funesto da sua musa: "Gosto de ver-te assim, Musa, em convalescença:/ Fracos os membros, mansa a voz, tremula, o rosto/ Tão chupado e sem côr, tão magro e descomposto,/ Que inda lembra a feição

20 Sobre Pethion de Villar, consultar Muricy (1951, v.2, p.49–58).

que lhe imprimiu a doença". Nos números 7 e 8 foram publicado os sonetos "Visão", de Oscar Rosas, e "Merencória", de João Rego; "Suavíssima", de Xavier de Carvalho; "Succubat", mais um soneto em francês do poeta baiano Pethion de Villar. No último número da revista foram publicados "Alvorada", do cearense Rodrigues de Carvalho; "A caridade", de Fontoura Xavier; outro poema de Pethion de Vilar, mas esse em português, intitulado "A aranha".

Parada para reflexão I

Como vimos, não são poucos os poetas simbolistas que publicaram nas páginas de *A Nova Revista*. É até possível fazer uma coletânea dos poemas ali publicados. Se a revista teve uma vida efêmera, será que esses mesmos poemas foram publicados em outros órgãos ou ficaram restritos às suas páginas? A aproximação de Caminha dos chamados "novos" ou "nefelibatas", termo usado para referir-se aos poetas que hoje conhecemos como simbolistas, fez surgir um comentário de José Veríssimo. Esse, apesar de sequer citar o nome de Adolfo Caminha ou os títulos de suas obras na sua *História da literatura brasileira*, de 1916, não deixou de estranhar o fato citado:

> O malogrado Sr. Adolfo Caminha, a quem sobrava talento, mas a quem escasseava em grau não comum o senso crítico, tinha-se feito o chefe dos "novos". Por singular aberração, que é a mais eloqüente prova de quanto acerto asseverando que os "novos" não compreendem o movimento que dizem seguir, o Sr. Adolfo Caminha foi toda a vida um naturalista, isto é, pertenceu à escola contra a qual, como ninguém ignora senão eles, principalmente se fez aquele movimento. O seu último livro *Bom-crioulo*, publicado quando já os nossos simbolistas, decadistas, nefelibatas, místicos e quejandos agrupavam-se em torno dele, é feito segundo os moldes do mais puro zolismo. Este fato somente basta para mostrar o desconcerto que vai entre eles, a incoerência das suas idéias, o indeciso e o inconsistente da sua estética. (Veríssimo, 1976, p.80)

Ao certo, não há uma explicação para essa aproximação de Adolfo Caminha dos "novos", a não ser o fato de que todos – eles e os novos – estavam igualmente à margem do sistema literário. Sânzio de Azevedo (1990, p.122) tratando do fato afirmou:

> Quanto ao fato de Caminha haver espalhado tantas farpas contra os nefelibatas no livro de crítica e no ano seguinte estar ombro a ombro com muitos deles po-

deria ser explicado pelo processo de marginalização a que eram submetidos tanto Adolfo Caminha quanto os simbolistas, pelos que eles viam como representantes da "literatura oficial".

É certo que, em suas *Cartas literárias*, Caminha muito criticara os poetas que à época eram chamados de "novos", "nefelibatas" e "decadistas", os mesmos que hoje conhecemos como simbolistas; mas, tão certo quanto esse fato atestado inúmeras vezes nas páginas de seu livro citado, é que Adolfo Caminha (1999a, p.23) soube reconhecer o valor da poesia de Cruz e Souza quando esse, mais do que a crítica à sua poesia, sofria o preconceito racial:

> Se me perguntassem, porém, qual o artista mais bem dotado entre os que formam a nova geração brasileira – pergunta indiscreta e ociosa – eu indicaria o autor dos *Broquéis*, o menosprezado e excêntrico aquarelista do *Missal*, muito embora sobre mim caísse a cólera olímpica do Parnaso inteiro. Erro, talvez, de observação e de crítica, mas o certo é que eu *vejo em Cruz e Souza um poeta originalíssimo, de uma rara sensibilidade estética, sabendo compreender a Arte e respeitá-la, encarando a vida com a independência de quem só tem um ideal – a perfeição artística*. (grifo nosso)

Em desdobramento, podemos concluir que, para Adolfo Caminha, o que estava em discussão era o alcance artístico do poeta e não uma restrita aplicação programática da arte. Além desse fato, vale destacar que o simbolismo como movimento e estética se opôs aos valores sociais e artísticos advindos do processo crescente de industrialização do período. A esse respeito afirmou Alfredo Bosi (1975, p.297):

> O irracionalismo literário não é capaz de substituir em forma e universalidade as crenças tradicionais; nem o seu alheamento da ciência e da técnica vai ao encontro das necessidades das massas que ocuparam o cenário da História neste século e têm clamado por uma cultura que promova e interprete os bens advindos do progresso. Daí os limites fatais da influência. No entanto, o irracionalismo dos decadentes valeu (e poderá ainda valer) como sintoma de algo mais importante que os seus mitemas: o incômodo hiato entre os sistemas pretensamente "racionais" e "liberais" da sociedade contemporânea e a efetiva liberdade do homem que as estruturas sócio-econômicas vão lesando na própria essência, reduzindo-o a instrumento de mercado e congelando-o em papéis cada vez mais oprimentes. Os Simbolistas – como depois os vanguardistas surrealistas e expressionistas – tiveram esta função

> relevante: dizer do mal-estar profundo que tem enervado a civilização industrial; e o fato de terem oferecido remédios inúteis, quando não perigosos, porque secretados pela própria doença, não deve servir para tardias excomunhões.

Colocando-se então como oposição ao racionalismo excessivo das crenças cientificistas, oriundas no bojo da industrialização, o simbolismo, de certo modo, encontrou par no pensamento de Adolfo Caminha, pois esse, nas páginas do já citado jornal *O Pão*, na sua coluna "Sabbatina", assinada com o pseudônimo Felix Guanabarino, criticou a invasão de hábitos franceses na cultura local cearense, que desestimulava os folguedos, que Caminha tanto estimava. Se em alguns momentos Caminha encantou-se com a civilização e o progresso, e isso é um fato em seus artigos, em outros momentos ele se mostrou consciente de que esse processo não era para todos e que nem todos os seus efeitos eram benéficos:

> E o *bumba meu boi*? e os *congos*? e os *fandangos*? e todas essas festas tradicionaes que o povo se incumbia de crear para gaudio dos rapazes alegres?
>
> ...Tudo, tudo vai desapparecendo com o patriotismo nacional. O Natal, como o S. João e como todas as festas de caracter popular – vai degenerando em festa aristocratica.[21]

É ainda do jornal dos Padeiros, porém, que vem um interessante exemplo do que, de fato, interessava ao crítico Adolfo Caminha. Vejamos o que nos tem a dar *O Pão*:

> Entre as novidades assombrosas d'estes ultimos tempos nenhuma tão original, tão fim de século, como os *sonetos materialistas* do Snr. Mario Chaves, que a *Republica* tem publicado a guisa de papa-fina. Ao que nos parece toda a obra de Darwin e Búchner vai ser traduzida em versos *nephelibatas* pelo jovem(?) anthropologista.
>
> Aqui para nós: o Snr. Mario Chaves faria muito melhor e prestaria ate um serviço relevante ao leitores da "Republica" si, em vez de *poesias materialistas*, escrevesse alguma cousa mais util e menos indigesta, não só porque poupария-nos o trabalho de ler poesia sem arte, como também aproveitaria a sua inteligencia, alias aproveitavel; dedicando-se a um estudo serio da origem e evolução do homem. Sim, porque o Snr. Chaves, discutindo em versos mau feitos, jamais achará *a chave* da

---

21 Cf. *O Pão da Padaria Espiritual*, ano 1, n.5, Fortaleza, 24 de dezembro de 1892, p.3 (grifos do autor).

> *magna questão*. Isso de rimar *anthropoide* com *concoide*, *terciario* com "*quaternario*, *geologico*" com *cosmologico*, afinal de contas é perder tempo e papel ou, como lá diz o outro, malhar em ferro frio.
>
> Concitamos o Snr Mario Chaves a estudar mais e a escrever menos...puerilidades.[22]

Nesse trecho de *O Pão*, vemos mais uma vez que, para Adolfo Caminha, o que estava sendo analisado era o trabalho do poeta com a palavra e não o seu trabalho em razão de um ou de outro programa estético. Mario Chaves escrevia "poesias materialistas" a partir da obra de Darwin e Buchner, no entanto o fazia à moda dos nefelibatas. Em ambos os casos, isto é, seja pela fonte, seja pela forma, o crítico Adolfo Caminha, assinando-se Felix Guanabarino, não achou que o trabalho do poeta estivesse justificado. Ou seja, para Caminha não importava se o poeta defendia ou não o evolucionismo de Darwin como uma das correntes de pensamento que mais marcaram aqueles anos juntamente com outras de forte influência cientificista, o que importava era o valor poético. Assim, as relações, aparentemente contraditórias, de Adolfo Caminha com os novos estampadas nas páginas de *A Nova Revista* podem ser desse modo compreendidas.

Mais do que contradições, parece haver um projeto próprio, com razões, interesses e fundamentos pessoais; há, portanto, uma economia de ideias que nem sempre é utilizada com toda coerência ou usada com uma coerência interna cuja lógica é mutável. É importante lembrar também que Adolfo Caminha escreveu o conjunto de sua obra no momento em que o romantismo, o realismo, o naturalismo, o parnasianismo e o simbolismo eram estéticas vigentes, senão com toda a força de seus primeiros dias, como no caso do romantismo, mas ainda circulantes e mobilizadoras dos leitores, entre eles o próprio Caminha.

A sua obra foi produzida no cruzamento dessas estéticas e deve ser por esse fato que ele defendeu José de Alencar, Aluísio Azevedo e Cruz e Souza, ou seja, três escritores de estéticas e programas literários diferentes. Também sabemos que o movimento simbolista brasileiro não era marcado por uma unidade de fazeres, o que, de fato, nenhum movimento o foi, pois cada movimento é operado por inúmeros poetas, o que faz que cada um deles possa, mais ou menos, seguir padrão e programa próprios. A esse respeito afirmou Alfredo Bosi (1975, p.300):

---

22 Cf. *O Pão da Padaria Espiritual*, ano 1, n.5, Fortaleza, 24 de dezembro de 1892, p.3-4 (grifos do autor).

> Há, por outro lado, uma diferenciação temática no interior do Simbolismo brasileiro: a vertente que teve Cruz e Souza por modelo tendia a transfigurar a condição humana e dar-lhe horizontes transcendentais, capazes de redimir-lhe os duros contrastes; já a que se aproximou de Alphonsus, e preferia Verlaine a Baudelaire, escolheu apenas as cadências elegíacas e fêz da morte objeto de uma liturgia cheia de sombras e sons lamentosos. Quanto aos "crepusculares", distantes de ambas, prefeririam esboçar breves quadros de sabor intimista: mas a sua contribuição ao verso brasileiro não foi pequena, pois abafaram o pedal das excessivas sonoridades a que se haviam acostumado os imitadores de Cruz e Souza.

Analisando a poesia de Teófilo Dias, e citando como exemplo o seu soneto "Ruínas", afirmou Wilson Martins (1996, v.IV, p.32):

> O mais curioso é que, graças ao processo psicológico que fez do Simbolismo, em grande parte, uma revivescência da escola de 1830, o romantismo retardatário de Teófilo Dias corresponde, por vezes, a uma clara antecipação da poética simbolista.
>
> Aí [no soneto Ruínas] está tudo do futuro Simbolismo: o vocabulário ("coruchéus", "catedrais", "déspotas feudais", "viajores"); a temática (castelos, ruínas, idades desaparecidas, misticismo); o estilo musical e melódico, mais sugestivo do que descritivo, apesar das aparências. Claro não se trata de *escola* simbolista, mas de *poesia simbolista*, aliás comum entre os românticos.

Vemos, portanto, que escolas literárias são diferentes de realizações literárias, que essas podem antecipar recursos que serão sistematizados como pertencentes a um programa estético, a um movimento ou grupo literário. Vemos também a atuação da atividade pessoal do poeta, antecipando efeitos, vocabulário, imagens, estilo.

Aquele desconforto de José Veríssimo diz-nos não somente de Adolfo Caminha e da sua análise crítica, mas, sobretudo, da tradição da crítica literária brasileira que buscou ao longo de sua história e na prática dos seus fazeres analisar a regra e não a exceção, e ao fazê-lo, não soube que fim dar à descontinuidade, à fissura, à quebra, à dobra, à rugosidade que encontrava em seu caminho. Se não passou tudo a ferro para assim arrefecer as tensões e continuar escrevendo sobre uma superfície lisa, a crítica literária foi buscando meios de (des)qualificar essas situações, fosse no caso de adesões intelectuais, fosse no de filiação de obras e autores. Flora Süssekind (1984, p.33-4), analisando a paternidade autoral, afirmou:

> Quando tal obra não corresponde a tal escritor e tal escritor, por sua vez, a tal tradição literária, não é mais a família mas uma cultura nacional que se deixa invadir pela inquietação. Uma cultura cujos baluartes também estão fixos como a galeria de retratos familiares no museu de *La Nausée* ou os ramos de uma árvore genealógica dos Buddenbrook. Uma literatura tem sua tradição equilibrada pela pedra das estátuas de seus "grandes" escritores, pelas prateleiras de suas assépticas bibliotecas, pela filiação de uns a outros, pela enumeração de escolas diferentes que se sucedem "logicamente", pela continuidade de um conjunto de obras e nomes que, sem ambigüídades, parecem repetir-se numa trajetória idêntica.

A literatura de um país patriarcal, conservador, racista, misógino, sexista e homofóbico como o Brasil estava (ou está?) condenada aos valores da família, do respeito à ordem, ao progresso, à continuidade, à unidade, à lógica, não havendo, portanto, lugar para o fragmento, a contradição, o incerto, a diversidade, o hiato, a dúvida, a quebra, o rompimento, a fenda. Além disso, a literatura brasileira de fato e de direito esteve sempre preocupada com o nacional. O seu motivo é o empenho, como a designou Antonio Candido (2006, p.28-30) – literatura empenhada: "Este ponto de vista, aliás, é quase imposto pelo caráter da nossa literatura, sobretudo nos momentos estudados; se atentarmos bem, veremos que poucas têm sido tão conscientes de sua função histórica, em sentido amplo". Tratando da "renovação literária" a partir da chamada "Geração de 1870" no Brasil, afirmou Wilson Martins (1996, p.36): "As letras podiam e deviam concorrer para instituir o processo permanente do melhor na sociedade civil e política: o intelectual não podia permanecer silencioso, assim como tinha o dever de ser progressista e avançado".

Assim, nessa tradição da lógica, uma obra fendida é uma obra mal-acabada; é objeto cujo feitor não soube lidar com a matéria-prima disponível, no caso específico da literatura, a palavra; e no caso mais específico da literatura brasileira, a palavra em razão da nação. A lógica requerida pela tradição literária brasileira seria o caráter missionário de dizer o que é ou o que seria o Brasil, de conformar o corpo da nação, de dar-lhe um rosto. A tradição da crítica literária brasileira não soube lidar com as transgressões dos autores e o resultado dessas em seus textos. Para *tal*, a crítica literária procurava um *qual* (e estes *tal* e *qual* são para lembrar de Flora Süssekind) que os definissem mesmo que de modo indefinido: "obra menor", "texto circunstancial", "obra bissexta" etc. Süssekind (1984, p.34), ao tratar dessa tradição, afirmou:

> De pai para filho, de um escritor a outro, de um período a outro, espera-se que se repita a tradição transmitida senão hereditária, ao menos literariamente. O texto deve reforçar as características previamente conhecidas de seu autor. Deve, antes de tudo, reforçar a própria noção de *Autoria*. Como, afinal, fazer a estátua de alguém cujo perfil está cheio de ambigüidades e rupturas? Deve, por fim, se tornar legível à imagem e semelhança de sua própria nacionalidade. Como reconhecer um texto que, ao invés de reforçar a identidade nacional, produza inquietantes fragmentações? Como chamá-lo? Parricida, bastardo, estéril? (grifo da autora)

É nesse sentido, então, que a aproximação de Adolfo Caminha dos "novos" institui um problema, não para ele somente, mas para aqueles que buscarem a compreensão de sua obra a partir da ideia de unidade, seja essa unidade formal ou temática, o que resulta em uma compreensão da categoria autor distante da diversidade. Nessa tradição, o editor deve manter-se mascarado, distante do autor de ficção, pois esse fora fichado e rotulado pela crítica literária como naturalista. A sua atuação de editor dos "novos" seria como uma mancha em sua folha corrida de autor, o que o enquadraria como marginal de si mesmo. O que fazer com essa falha de Caminha? É o que se perguntaria o crítico tradicional, ou seja, o crítico que buscasse a verdade da obra. Ele talvez a escondesse, relegando o estudo da sua atuação como editor a um interesse menor dos estudos literários propriamente ditos, pois essa tradição nunca expôs as fraturas da nossa literatura, e se as expôs foi para mostrá-la como exemplo de seu desacerto.

Assim, a percepção desse problema e o diálogo com Süssekind reforçaram a compreensão que temos defendido a propósito do autor e da autoria, e, no caso de Adolfo Caminha, a sua conceituação como polígrafo. A poligrafia é, então, a reabertura dessa fenda por onde escapariam os supostos "fantasmas" do autor: o crítico, o jornalista, o editor. Não é por acaso que o estranhamento de José Veríssimo tenha sido tamanho, pois a obsessiva tradição da literatura brasileira de dizer a verdade parece não ter sido contemplada pelo simbolismo. Além disso, Veríssimo não via com simpatia essa estética literária: "José Veríssimo, que não apreciava nem o ideário nem a estética simbolista, chamou à corrente 'produto de importação'" (Süssekind, 1984, p.298).

Ainda sobre a desvinculação do simbolismo dos "problemas nacionais", afirmou Bosi (1975, p.301):

> O fenômeno histórico do insulamento no fim do século XIX não deve causar estranheza. O movimento, enquanto atitude de espírito, passava ao largo dos maiores problemas da vida nacional, ao passo que a literatura realista-parnasiana acompanhou fielmente os modos de pensar, primeiro progressistas, depois acadêmicos, das gerações que fizeram e viveram a 1ª. República. E é instrutivo notar: a expansão dos grupos simbolistas no começo do século correu paralela à do Neoparnasianismo. A novidade de Cruz e Souza precisou descer ao nível da maneira e academizar-se para comover a vida literária de alguns centros menores do país e partilhar, modestamente aliás, a sorte dos epígonos parnasianos.

Além disso, devemos destacar o fato de que o contato de Adolfo Caminha (1999a, p.131) com o simbolismo já se dera em Fortaleza, quando ele participava da Padaria Espiritual. Em suas *Cartas literárias* lemos: "O único volume do Só, que aparecera misteriosamente na província, andava de mão em mão, era lido e relido, e entrava-nos pela alma como um jorro de luz setentrional, como uma onda quente de vida nova. O *Só* era a nossa bíblia, o nosso encanto, o nosso livro sagrado". Era também da Padaria o poeta Lopes Filho, que em 1893, portanto no mesmo ano em que Cruz e Souza teve publicado os seus *Broquéis* e *Missal*, deu à publicidade o seu livro *Phantos*. Sânzio de Azevedo (1976, p.209), a respeito do simbolismo no Ceará, defende a ideia de que a sua fonte era Portugal e "sem influência portanto do grupo da Folha Popular, do Sul do país, onde pontificava Cruz e Souza". Assim, a convivência de Adolfo Caminha com a estética simbolista já se iniciara em Fortaleza.

Retorno adiante: os contos em *A Nova Revista*

Voltemos, porém, à revista e vejamos os contos que foram publicados nas suas páginas, pois eles também são exemplos desse diálogo de Caminha com os simbolistas, o que não quer dizer que todos os contos publicados sejam simbolistas, bem como seus autores. No número 1 de *A Nova Revista* foram publicados os contos "Os zíngaros", de Collatino Barroso; "Poema do amor", uma espécie de poesia em prosa, de Frota Pessoa; "Um Stradivarius", de Evangelista da Silva. No número 2 foram publicados "Goso secreto", de Gonzaga Duqu'Estrada, e "Agonias", de Nestor Vitor. No número 3, "Via sacra", de Arthur de Miranda; "Bucólica", de Julio Perneta; "Job", de Oliveira Gomes, e "Pandemônio", de Collatino Barroso.

No número seguinte "Per Tenebras", de Frota Pessoa; "A musa da comedia", de Evangelista da Silva; "Para depois", de Raul Braga; "Visões", de Candido Jucá. O número 5 teve apenas uma publicação em prosa: "Perfil de mulher", de Afonso Celso. O mesmo aconteceu no número 6 com apenas a publicação de "Cinza", de Cunha Mendes. Nos números 7 e 8 foram publicados: "Diluencias musicaes", de Arthur de Miranda; "Oficio fúnebre", de Raul Branco; "A tarde no sertão", de Francisco Pacheco. e "Almas doentes", de Antonio Austregésilo. No último número foram publicados "A cachopa", de F. Carneiro, e "In Extremis", de Frota Pessoa.

Dos contistas aqui citados, são simbolistas: Collatino Barroso, Oliveira Gomes e Antônio Austregésilo, todos eles figurando no *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy. Vimos que Oliveira Gomes era o secretário de *A Nova Revista,* informação essa que não consta nos dados a seu respeito no citado *Panorama*. Sabemos, no entanto, que Oliveira Gomes passou por vários periódicos antes e após seu trabalho em *A Nova Revista*, como: a revista *Vera-Cruz*, órgão da sociedade que fundou com colegas chamada Os Novos; na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, onde Adolfo Caminha publicou as suas *Cartas literárias*, foi responsável pela organização e direção do Almanaque. A atuação de Oliveira Gomes no jornalismo foi intensa, ao ponto de Andrade Muricy (1951, v.2, p.112) afirmar:

> A partir de 1906 não mais publicou trabalhos literários. O jornalismo absorveu-o quase totalmente. Só fêz exceção para alguma produção teatral, como a opereta do tipo das vienenses, então em maior voga, que fêz representar por volta de 1909.
>
> Depois de passar por vários jornais, entrou definitivamente para *A Notícia*, onde foi primeiramente cronista teatral, e por fim redator-chefe, função em que se conservou até à morte. "O diretor tudo lhe confiava. Fôra-lhe o braço direito, tal o apuro e a atividade que desenvolvia Oliveira Gomes na organização das edições do simpático diário vespertino. Notícias, folhetins, crítica, distribuição da matéria, o que dizia respeito ao bom êxito da fôlha, durante ao menos algum tempo, dependia da dedicação de Oliveira Gomes. Moirejava e aniquilava-se».

Vemos por essa citação que Adolfo Caminha se cercara de um profissional de reconhecido valor para a edição de *A Nova Revista*. O bom conhecimento de Oliveira Gomes a respeito do funcionamento dos jornais e revistas à época foi o que certamente o uniu a Adolfo Caminha naquela que foi a sua última empresa no jornalismo literário.

Apesar de não haver uma delimitação formal, uma primeira parte da revista era dedicada à ficção. Os artigos das demais áreas do conhecimento estavam agrupados em uma segunda parte, na qual também estavam os artigos de crítica literária, alguns deles escritos pelo próprio Adolfo Caminha, os demais eram de autores diversos como veremos na relação a seguir. No número 2 deu-se a publicação de "Os mortos", assinado simplesmente por W, em que se comentou sobre os escritores João de Deus, Paul Verlaine e Ambroise Thomas; o artigo "Pompeyo Gerner", de Adherbal de Carvalho, sobre o livro *Literaturas malsanas.* No número 3 foram publicados "Zola e os novos", de Adherbal de Carvalho; nas seção "Chronica de Arte" desse mesmo número foi publicado "Illustrações e Illustradores", de Gonzaga Duqu'Estrada. Nos números 7 e 8 lemos "Harpa Nocturna", de Sylvio Romero, sobre romance um homônimo.

Jornalismo, literatura e quem mais chegar

Também em *A Nova Revista* foram publicados artigos de diversas áreas do conhecimento, como filosofia, direito, economia, história, história literária. No número 1, o jurista Clovis Bevilacqua teve publicado o seu artigo "Repercussões do pensamento philosóphico sobre a mentalidade brazileira", que só foi concluído no número 3. Nesse mesmo número foram publicados: "O velho e novo mundo", de Francisco Pacheco, mais conhecido como Fran Pacheco, que era amigo de Caminha; "As Arcadias", de Theodoro Magalhães, que continuou no número 2. Além da continuidade dos artigos citados, no número 2 foi publicado "O Evangelho socialista", do já citado Francisco Pacheco. No número 3, "A doutrina Monroe", de A. J. Lamoureux, que, segundo consta em uma nota de rodapé, foi traduzido do inglês.

No número 4 foram publicados os "Ensaios Philosophicos", de Antonio Austregesillo, cuja publicação continuou no número 5. Neste mesmo número foi publicado o artigo "Finanças Brazileiras", de Hugo Bussmeyer, que teve continuidade no número 6, no qual também lemos "Os Theatros", de Oliveira Gomes, que, como vimos pela citação de Andrade Muricy, fora autor de operetas do tipo vienenses em voga à sua época. Esse artigo de Oliveira Gomes continuou a ser publicado nos números 7, 8 e 9 de *A Nova Revista,* "Lingua Portugueza", de Francisco Pacheco. Nos números 7, 8 e 9 tivemos publicado um longo artigo intitulo "A obra junqueiriana", novamente de Francisco Pacheco. Ainda nos números 7 e 8 tivemos o artigo "O direito de punir", de Theodoro Magalhães,

que continuou no número 9. Nesse número, além das continuidades dos artigos anteriores, foi publicado o artigo "A Galáxia", de Raul Braga.

Parada para reflexão II

Esse arrolamento de poemas, contos, artigos dos mais diversos tipos e assuntos, bem como o nome de seus autores serve para demonstrar e problematizar o quanto a literatura se fez e se faz a partir de uma rede de contatos, de uma rede de relações em que a amizade e os interesses os mais diversos, sejam eles estéticos e econômicos, ajudam a conformar o sistema literário ou, de forma mais ampla, o campo literário. Aquilo que a história da literatura ou a história literária tendem a tornar homogêneo é, de fato, diverso e, sobretudo, controverso. Fez-se no exercício diário das redações de jornais e revistas, nas conversas entre pares, nos embates e nas uniões em torno do que poderia em comum provocar o interesse de todos: a literatura. No caso de *A Nova Revista*, cada nome aqui citado funcionava como um divulgador. Vemos que, entre esses nomes, alguns são consagrados, como era o caso de Sylvio Romero e Clóvis Bevilacqua. Outros tantos não constam do restrito grupo dos canônicos; no entanto, são exemplo de que a literatura se faz com o trabalho de inúmeros sujeitos, sejam eles os que estão na dianteira dos fatos ou sejam eles epígonos, ou ainda, lembrando aqui Robert Darnton, "os intermediários esquecidos da literatura".

Dos nomes citados, muitos só figuram em obras específicas a respeito de escolas ou estéticas literárias, como é o caso, por exemplo, do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy. A obra de muitos desses escritores, grande parte deles também polígrafos, o que confirma a poligrafia como uma característica do século XIX, mas não somente dele, encontra-se ainda por publicar. Algumas obras ainda esperam por ser recolhidas nos periódicos literários e nos periódicos noticiosos no Brasil, o que também reforça a importância do estudo das fontes hemerográficas para a pesquisa em literatura.

Livros e revistas na vitrina

Infelizmente, nos números de *A Nova Revista* existentes no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa não constam as capas, como já temos dito, o que nos impediu, por exemplo, de verificar se essa revista, assim como o

jornal *O Diário*, vinculava algum anúncio comercial. No entanto, no material analisado no caso do periódico carioca, valorizamos as suas chamadas "Notas Bibliographicas" nas quais estão listados os títulos recebidos na redação de *A Nova Revista*. No caso do seu primeiro número, há uma "Synopse do movimento literário no Brazil de 1895", algo como já o fizera Araripe Júnior no seu artigo "Movimento literário do ano de 1893".

No caso de *A Nova Revista*, trata-se de algo bem mais simples, pois como o próprio título deixou claro, era uma "synopse", que fora organizada em cinco tópicos – poesia, conto, romance, crítica e obras diversas – seguido de mais um intitulado: Os livros de sciencia, philosophia, politica etc. publicados em 1895. Destacamos o fato de a revista dar publicidade a vários livros de poesia publicados, em 1895, no Ceará, como *Trovas do Norte*, de Antônio Sales; *Clamydes*, de Ulysses Sarmento; *Os pescadores da Tahyba*, de Alv. [Álvaro] Martins; *Cromos*, de Xavier de Castro. Dos romances, encontramos citados: *Os brilhantes*, de Rodolfo Teófilo, e *Bom-Crioulo*, do próprio Adolfo Caminha, sem designá-lo como sendo do Ceará, talvez porque o livro fora publicado no Rio de Janeiro.

Trovas do Norte foi o segundo livro de poemas de Antônio Sales, publicados cinco anos após aquele com que estreara em 1890: *Versos diversos*. A propósito desse, bateu-se com Adolfo Caminha na imprensa do Ceará. Os desentendimentos, felizmente, não foram suficientes para impedir que Caminha fosse convidado por Sales para fundar com ele e outros a Padaria Espiritual como também já vimos. Sobre Ulysses Teixeira da Silva Sarmento sabemos apenas que nasceu no Espírito Santo, indo ao Ceará como aluno da Escola Militar. Em Fortaleza, fez parte do Centro Literário, do qual fora um dos membros fundadores. Em 1895 o seu nome não consta mais na lista de sócios do Centro, como constara no ano anterior. *Clamydes*, diferentemente do que se pode concluir pela leitura de *A Nova Revista*, não é de 1895, mas de 1894. A seu respeito afirmou Sânzio de Azevedo (1996, p.175): "Publicou *Clâmides* (1894), livro imperfeito, que não pode ser qualificado de parnasiano, mas se ressente de forte influência bilaquiana".

Álvaro Martins, que também fora o padeiro Policarpo Estouro da Padaria Espiritual, desligou-se dela mesmo tendo sido um de seus fundadores e migrou com Temístocles Machado, seu confrade de forno, para o Centro Literário de onde hostilizava aquele grêmio. No jornal abolicionista *Libertador* assinava com o pseudônimo de Alvaris. Álvaro Martins, segundo Sânzio de Azevedo,

militou no jornalismo carioca ao lado de José do Patrocínio. Os ditos *Pescadores da Tahyba*, de 1895, foi o seu livro de estréia. O livro de Xavier de Castro ou X. de Castro, conhecido entre seus amigos Padeiros como Bento Pesqueiro, foi publicado postumamente por esforço da Padaria Espiritual. Sânzio de Azevedo (1976, p.96-7), a respeito do citado *Cromos,* afirmou:

> situam-se perfeitamente dentro daquela tendência que Péricles Eugênio da Silva Ramos chamou de Realismo Agreste, e que, tendo como principal representante no Brasil o poeta B. Lopes, teve sua origem na "influência de Gonçalves Crespo, conjugada a certa linha ingenuamente campesina de nossos românticos".

Não foram, porém, somente os autores cearenses que constaram nesse arrolamento de livros publicados naquele ano. Juntaram-se a eles cariocas, mineiros, gaúchos, paulistas, paraenses, o que evidencia o conhecimento de livros publicados em vários estados do país, o que conferia ao periódico um certo caráter nacional e dava a Adolfo Caminha o conhecimento do que se fazia em outras cidades. É preciso, portanto, estar atento a esse fato: a recepção e divulgação de livros em *A Nova Revista* fazia que ela fosse uma vitrina do que se produzia e certamente possibilitava a Adolfo Caminha a leitura de vários desses títulos, podendo eles também figurarem em sua biblioteca de formação. A partir do número 2, as "Notas Bibliographicas" passaram a ser organizadas em duas seções: "Livros" e "Revistas". No entanto, cada livro e periódico passou a ser comentado, como numa espécie do que hoje chamamos de resenhas, tão comuns atualmente nos jornais de circulação no país.

A citada seção do número 2 de *A Nova Revista* traz a seguinte nota quanto aos livros: "Não incluimos nesta secção as obras publicadas em annos anteriores a 1896, algumas das quaes nos foram enviadas. Vamos registando aqui os livros nacionaes e estrangeiros de que tivermos noticia, mas a começar de janeiro deste ano, sem excluirmos, comtudo, as novas edições". Nesse número 2 foram citados os livros *Pátria*, de Guerra Junqueiro; *Amor*, de Figueredo Pimentel. De revistas citadas: *Arte*, os dois primeiros números da revista editada em Coimbra por Eugenio de Castro. No caso dessa revista de Coimbra temos o retorno à nota a respeito do poeta francês Louis Pilate de Brinn'Gaubast: "O segundo numero traz o retrato de Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, o notavel poeta francez (embora nascido na Luizariania...) que nos honrou com a sua collaboração, acompanhado de umas notas bio-bibliographicas do autor de *Epithaphe* e *Rencontre*".

La Revue Blanche, de primeiro de fevereiro de 1896, também foi brevemente comentada, destacando-se de suas páginas uma polêmica entre Zola e Verlaine. Seguem a essa revista os comentários a respeito de *A Bruxa*, revista dirigida por Olavo Bilac e Julião Machado. Ao final do comentário, *A Bruxa* foi chamada de "Moderna e scintillante". Tiveram também lugar nas "Notas Bibliographicas" os periódicos: *Revista Contemporanea*, de Recife; *A Madrugada*, de Lisboa, destacando os comentários sobre o poeta português João de Deus e informando que a primeira página do número de janeiro daquele ano era estampada por um retrato de Aluísio Azevedo; *A Penna*, publicada no Ceará, a respeito da qual afirmou:

> A uma força de vontade realmente digna de applausos devem os redactores d'*A Penna* a manutenção deste periodico, em que figuram os nomes conhecidos de Thomaz Pompeu, Justiniano de Serpa, Alvaro Martins, Rodrigues de Carvalho, Lopes Filho e outros. É notavel a abundancia de revistas literarias que surgem e desapparecem na capital cearense; mas *A Penna*, fazendo excepção á regra e desdenhando da indifferença habitual do *burguez politicante*, que lê *as folhas* para ver o seu nome nos editaes ou nas *felicitações* de anniversario – dá um bello exemplo de tenaz relutancia. (os grifos são do autor)

Não podemos dizer ao certo que o resenhista era Adolfo Caminha; no entanto, pelo conteúdo dessa citação sobre *A Penna*, vemos que se tratava de um conhecedor do jornalismo literário cearense. As palavras grifadas, sobretudo a expressão "burguez politicante", pertencia ao repertório de expressões usadas por Adolfo Caminha para caracterizar os seus desafetos no campo literário cearense, bem como foi usada várias vezes em *O Pão*, órgão dos Padeiros contra quem os burgueses de Fortaleza se mostravam contrário. Anteriormente, discutimos o significado do termo burguês usado à época.

Nesse mesmo número de *A Nova Revista* foram comentadas ainda: *Revista do Instituto Didactico*; *Revista Academica, Revista Marítima Brasileira* e *A Palavra*. No caso dessas três publicações, destacamos a segunda, por tratar-se de uma revista da Marinha, instituição da qual Adolfo Caminha, como já vimos, fazia parte. Mesmo desligado oficialmente da Marinha, desde 1890, não deixou de divulgar a sua revista, o que nos dá algum fundamento para contestar a alegação de que ele escrevera o *Bom-Crioulo* objetivando apenas vingar-se daquela força armada nacional. Se a sua intenção era essa, então por que continuar anunciando o periódico citado? Que vínculos ele mantinha com

a Marinha a ponto de lhe serem enviados números do periódico? Essas são questões que trazemos à cena, mesmo conscientes de que não as responderemos. Mas, ainda assim, achamos por bem fazê-las.

O número 3 de *A Nova Revista* teve sete de suas páginas dedicadas aos comentários sobre livros e revistas. Da seção de livros constam: *Direito da família*, de Clóvis Bevilacqua; *I Nuovi poeti portughesi*, do napolitano Antonio Padula; *Petites proses*, de George Oudinot, com a indicação de ser de Paris; *A João de Deus*, de Joaquim Araujo, indicando ser de Gênova. Na seção dedicada às revistas foram citadas e comentadas: *A Questão Social*, de Santos, São Paulo; *Club Coritibano*, de Curitiba, Paraná; *Revista Critica de Historia y Literatura*, de Madri; mais uma vez a *Revista Contemporanea*, de Recife, foi citada, indicando, com isso, haver uma continuidade no contato entre os dois periódicos; *Revista dos Lyceos*, do Porto; *Les Temps Nouveaux*, de Paris; *Portugal Literário*, de Lisboa; *Journal des Artistes*, de Paris; mais uma vez *A Bruxa*, segundo *A Nova Revista*, no número 2 "A prosa de Olavo Bilac scintilla no texto d'*A Bruxa*, tornando-a cada vez mais leve. Excusado é dizer que Julião Machado faz diabruras na critica dos acontecimentos"; novamente a *Revista Maritima*; *O Cenaculo*, de Coritiba; *La Magazine Internacional*, de Paris; *Revue Encyclopédique Larousse*, também de Paris.

Dessas revistas destacamos as portuguesas, a espanhola e as francesas, o que parece indicar um conjunto de leituras estrangeiras dos membros de *A Nova Revista*, entre eles Adolfo Caminha. Vários desses periódicos serão novamente citados em outros números, o que indicava uma continuidade do contato e das leituras. Destacamos também o fato de *O Cenáculo* ser citado, pois, como sabemos, tratava-se de uma das revistas dos simbolistas no Brasil.

Diferentemente do número 3, o número 4 trouxe poucos comentários nas suas "Notas Bibliographicas". Na seção de livros comentou apenas *Versos de hontem*, publicado no Ceará, de autoria de Pedro Moniz, que foi um dos membros do Centro Literário, chegando a ser seu secretário. Além desse livro, escreveu: *Bíblia do amor*, de 1895m e "uma novela realista, 'O estupro', na revista *Iracema*" (Azevedo, 1976, p.174). Na resenha do livro de Moniz, o crítico foi implacável:

> Que lucrou a literatura nacional com a publicação d'este livrinho? Positivamente nada, elle é um exemplo da paralysia mental d'esta época, que se recommenda pelo diletantismo ocioso e pela soffreguidão de glorias. O autor é, talvez, um *rapas de*

> *talento*, como se usa dizer nas rodas literarias; mas, se isto é verdade, o que não duvidamos, que significa este livro? Uma aberração? Uma anemia? E' o que não sabemos responder. Conhecemos de Pedro Moniz alguma coisa melhor que os seus versos: a sua prosa. Ora, escrever bôa prosa já é um dom precioso, mais precioso que escrever máus versos. Dedique-se á prosa, ao romance, ao conto, á arte sem metro e não se arrependerá. Os *Versos de hontem*, além de defeituosíssimos, não têm espontaneidade, nem exprimem *algo nuevo*. A poesia para ser bôa, há de ser de todos os tempos ou não é poesia, e ninguém é poeta por um capricho da vontade. Trabalhe Pedro Moniz, dê-nos um livro forte, uma obra menos infantil e mais duradoura que os ephemeros *Versos de hontem*. Julgamol-o capaz de melhores producções. (grifo do autor)

Essa crítica nos faz pensar que o resenhista de *A Nova Revista* era Adolfo Caminha. Quem mais conhecia Pedro Moniz? Quem mais escreveria com tanta veemência? Quem mais se interessaria por um poeta cearense? Na seção de revistas foram citadas e resenhadas: *Revista Critica de Historia y Literatura*, de Madri; *Revista Masónica*, de Buenos Aires; *Revista Marítima Brasileira*; *Les Temps Nouveaux*, de Paris, da qual o resenhista destaca o livro *L'anarchie et les artistes*, de Antoine Mornas, a respeito do qual afirmou:

> O autor occupa-se dos artistas novos e debutantes que se reconhecem ignorados ou como tal se julgam. Combate a arte pela arte responsabilisando os editores pela miseria de alguns escriptores obrigados a pagar, do seu bolso, a impressão de suas obras. E' um artigo de propaganda socialista que merece leitura.

Nesse mesmo número ainda temos: *Revista dos Lyceos*, do Porto, Portugal e *A Bruxa*, em seus números de 7 a 10.

Como vemos, os comentários a propósito das revistas estrangeiras continuaram, o que indica a continuidade do contato e da sua recepção por parte dos membros de *A Nova Revista*. Esses periódicos funcionavam, então, como uma ponte entre o conhecimento produzido na Europa e sua recepção no Brasil. A respeito dessa ligação entre o Brasil e a França, destacadamente no que diz respeito aos seus autores, livros e a vida intelectual, Clóvis Bevilacqua afirmou no seu artigo publicado na própria *A Nova Revista*: e as nossas symphatias pelos productos intelectuaes francezes são uma obsessão de que não nos curam nem as picardias asperas do governo francez, nem o conhecimento de expansões literárias, scientificas e filosóficas em outros paises, ainda que mais

brilhantes".[23] *A Nova Revista* procurava balancear essa equação, uma vez que colocava em cena não somente periódicos franceses, mas também periódicos portugueses, espanhóis e argentino, apontando para uma nova possibilidade de diálogo, nova sobretudo no caso do diálogo com a América Latina, representada pela Argentina.

As "Notas Bibliographicas" do número 5 de *A Nova Revista* foram iniciadas com os comentários do livro *Chromos*, de B. Lopes. Nesses comentários, o resenhista não poupou farpas atiradas em Valentim Magalhães, com quem Adolfo Caminha se desentendera por críticas desse ao seu romance *Bom-Crioulo*, como já vimos na leitura e análise de seu artigo "Um romance condemnado". Se os louvores a B. Lopes e à segunda edição dos *Chromos* foram inúmeros, inúmeras foram também as críticas à Valentim Magalhães, críticas à moda do século XIX ou, mais especificamente, à moda de Sílvio Romero em seu *Zeverissímações ineptas da crítica*, com o uso, por exemplo, de epítetos e expressões esdrúxulas: parasita da literatura nacional , emérito abocanhador de reputações literárias , há-de estourar como a rã da fabula, na impotencia de se medir com o verdadeiro talento .

Ainda desses comentários sobre o livro *Chromos*, destacamos o que afirmara o resenhista a propósito da primeira e segunda edições:

> Os *Chromos*, de B. Lopes, grangearam uma estima fóra de toda a norma, sendo, entretanto, um livrinho de poucas paginas, modestamente impresso e trazendo o nome de um poeta obscuro. A nova edição [a primeira é de 1881] que agora aparece reclamada pelo successo, tem outro valor mais artistico e desperta maior interesse, por vir augmentada e ter passado pelo cadinho da revisão escrupulosa do autor; é como se fosse outro livro, desde o trabalho typographico até a parte inédita *Figuras e Festas intimas*, sem excluir alguns sonetilhos novos e o magistral soneto de abertura, impresso á tinta encarnada verdadeiro rubi engastado na primeira pagina dos *Chromos*. (acréscimo nosso)

Vemos por essa citação que o resenhista era interessado nos aspectos materiais da edição dos livros, destacando os elementos figurativos de cada uma das edições dos *Chromos*. A comparação dos elementos materiais das duas edições evidencia esse fato. Tratava-se, portanto, de alguém que em sua análise considerava o texto em seu suporte. Aos comentários do livro de B. Lopes

23 Cf. *A Nova Revista*, ano 1, n.1, Rio de Janeiro.

seguiram os comentários do livro *Vagas*, esse também de poemas, de Sabino Baptista, que também fora da Padaria Espiritual, onde era conhecido como Sátiro Alegrete. Antes das *Vagas*, teve publicado *Flocos*, de 1894. Segundo Sânzio de Azevedo (1976, p.160), Foi secretário d' *O Pão*, e era casado com a poetisa Ana Nogueira Batista. Colaborou largamente na imprensa fortense, onde já se destacava mesmo antes da criação da Padaria Espiritual .

Diferentemente do que fizera com os *Chromos*, o resenhista de *A Nova Revista* não foi nada favorável com as *Vagas*, de Sabino Batista:

> Aqui a pena sente-se constrangida. O assumpto é o mesmo versos, mas versos de todos os dias, versos que estamos cansador de lêr em livro e nos jornaes quotidianos, versos que não impressionam e que nos fazem o effeito de *versões* deturpadas. O livro é pequeno: cento e poucas paginas, edição *mignone*, era natural que tudo ou quasi tudo nelle fosse bom; o contrário, porém, é o que se observa: o livrinho é, em geral, pobre, de uma pobreza commovente. Um invalido, que nos viesse pedir esmola á porta de casa, não commoveria tanto...
>
> Respeitamos os bons sentimentos do poeta. As suas *Vagas* teem a consistencia de floccos que se desmancham a um sopro.

Seguiram-se aos comentários das *Vagas*, a crítica a *Artigos e chronicas*, de Raul de Azevedo, publicado no Pará. Nesse caso, o resenhista também foi implacável. Mas não era somente a literatura de ficção que constava na seção de livros das "Notas Bibliographicas". Nesse citado número 5 da revista há também a crítica a três livros, um a respeito da jurisdição eleitoral, intitulado *Catecismo municipal*, de Domingos Jaguaribe, publicado em São Paulo; o outro livro é *Elementos de finanças*, de Amaro Cavalcante. Por último temos *A Revolução de Cuba*.

Na seção de revistas das "Notas Bibliographicas" do número 5 de *A Nova Revista* temos: *Review of Reviews*, de Londres; *Journal des Artistes*, de Paris; *Les Temps Nouveaux*, também de Paris; *A Arte*, do Porto, Portugal; *Revista Moderna*, de Lisboa; *O Instituto*, de Coimbra; *Revista dos Lyceos*, do Porto; *Revista Critica de Historia y Literatura*, de Madri; *A Bruxa*; *Revista Azul*, de São Paulo. *Revista da Academia Cearense*; *La Revista Litteraria*, de Buenos Aires, *O Cenaculo*, de Curitiba; *A Questão Social*, de Santos, São Paulo; *Revista Contemporanea*, do Recife, Pernambuco, *A Penna* e *Iracema*, ambas do Ceará.

Vemos pelos títulos citados que os contatos com periódicos nacionais continuavam e com os estrangeiros aumentavam. O recebimento deles pela revista de

Caminha é um exemplo disso. A constância com que os números eram comentados, geralmente seguindo a publicação regular, é um exemplo do diálogo entre os periódicos. Não podemos afirmar se *A Nova Revista* era também enviada para aquelas cidades e países de origem dos periódicos citados e resenhados nas "Notas Bibliographicas", o que é muito provável, uma vez que a troca de volumes era uma forma, talvez a mais usual, de divulgação. Os comentários também são formas de dar notícias aos leitores do que se passava no campo literário, suas lutas internas, a relação de outros autores com editores, enfim o jogo de forças que conformam esse campo em lugares e tempos diferentes:

> Theotonio Freire publica uma noticia literaria do *Hydrophobo*, de Farias Neves Sobrinho. Este rapaz andou, há mezes, nesta capital [Rio de Janeiro] com os originaes do seu romance *Morbus*, cuja publicação não se realisou por falta de editores, e foi obrigado a voltar á provincia inédito, fazendo, naturalmente, pessimo juizo da civilisação fluminense. E', entretanto, um dos melhores talentos do norte. O *Hydrophobo* foi editado em Paris, pela casa Hugo & G, do Recife. Qual a razão porque não o expuzeram á venda no Rio de Janeiro?

Assim, *A Nova Revista* era também o local de registro das tentativas malogradas, do que não deu certo em dado momento, do desejo não realizado. Publicar nem sempre foi o resultado final ou a entrada definitiva para a República das Letras. Podia-se publicar e por isso mesmo ser notícia. Theotonio Freire é um exemplo disso que afirmamos. Mas também, ser notícia não franqueava ao noticiado a participação no mundo das letras.

No plano nacional, por essas revistas os homens de letras dos Estados do Norte podiam dar notícias do que faziam aos seus pares do Sul. Assim como os periódicos comerciais, esses periódicos literários também serviam de vitrina para os produtos intelectuais dos diversos pontos do país, bem como eram vitrinas daquilo que chegava de fora. Por isso, não foram poucas as revistas citadas oriundas do Ceará, de Pernambuco e do Pará, mas percebemos claramente um maior número das revistas cearenses, fossem elas revistas científicas e literárias, como o foram, por exemplo, a *Revista da Academia Cearense* e a revista *Iracema*, órgão do já citado Centro Literário.

Foi assim que também se viu novamente citada a revista *O Cenáculo*, órgão do movimento simbolista curitibano. Fazendo par com o pensamento já divulgado pelo artigo "Catecismo socialista", os comentários sobre a revista *Questão Social*, de Santos, apontam para um possível direcionamento ou sim-

patia política de *A Nova Revista*. Mais uma vez tratou-se em suas páginas do socialismo, enaltecendo os feitos da Comuna de Paris e o significado do 1º de maio para a classe operária.

Pelos títulos até aqui citados, vemos que o repertório de leituras realizadas pelos membros de *A Nova Revista* era o mais diverso. Não podemos afirmar que todos os livros e revistas apresentados tenham sido resenhados unicamente por Adolfo Caminha; no entanto, há, em alguns casos, elementos que possibilitam essa associação. No entanto, esse não é de fato o interesse deste estudo. O que nos interessa, nesse caso específico, é apontar para um conjunto de leituras que faziam parte das práticas dos membros de *A Nova Revista* e como esse conjunto foi lido e apresentado aos leitores do periódico carioca dirigido por Caminha. Como veremos no capítulo sobre Adolfo Caminha leitor, as obras que foram lidas por ele só podem ser conhecidas a partir do mapeamento de seus livros. O mapeamento até então realizado pode acrescentar títulos à lista de livros presentes em sua ficção, o que redimensionaria a sua biblioteca e o seu repertório de leituras.

Antes, porém, de concluirmos esta seção, temos ainda alguns números de *A Nova Revista*. Vamos a eles. No número 6, as "Notas Bibliographicas" tiveram início com os comentários sobre os livros *Esquifes*, de Dario Velloso, e *A derrubada*, de B. Cepellos. A seção de livros trouxe em uma nota de rodapé a seguinte informação: *Historia Intima* é o titulo de um pequeno romance de José Braga, publicado em 1894. Limitamo-nos a registrar o recebimento, de conformidade com o nosso programa bibliographico . No caso do livro *Esquifes*, o resenhista mais uma vez foi severo ao afirmar:

> O presente trabalho de Dario Velloso obedece, desde o titulo, ao *mot d'ordre* nephelibata: poucas idéas originaes e muitas palavras vazias. O talento debate-se na jaula de ferro do convencionalismo; ouve-se-lhe a palpitação das azas na ancia de subir, de galgar a transparencia do ether, de attingir o céo puro, o céo luminoso da verdadeira arte; mas falta-lhe a independencia, o querer proprio, e elle só consegue chegar a meio caminho, agarrado á barquinha dos adverbios espectaculosos e da declamação gogorica. A interjeição e a reticência eis o recurso salvador, a linha recta para o ideal da fórma.

E mais à frente, o resenhista mostrou-se um conhecedor da forma poética ao deparar com redundâncias como: Fluctuando numa IMPONDERABILIDADE INTANGIGEL de Fluido intelligente", e assim afirmou:

Onde a beleza e a originalidade? E' um erro pensar que a fórma em arte é isso alinhar synonimos, interjeições e reticencias. Os maiores prosadores e os maiores poetas até hoje conhecidos foram sobrios no estylo e originaes na idéa. Um adjectivo novo, bem empregado, tem sua graça e seduz; mas é preciso que seja bem empregado, do contrario o effeito é todo negativo, por mais brilho que a palavra ostente isolada. O proprio Verlaine foi um simples no verso e na prosa, ainda que o queiram fazer enygmatico e absurdo. Há muita nevoa nos *Esquifes*, muita nevoa e muito artificio. Não sabemos como justificar taes coisas em um espirito de primeira ordem... O futuro nos dirá.

Quanto ao segundo livro – *A derrubada* –, o resenhista foi menos caustico:

Vinte paginas apenas, contendo a historia, em verso, de uma arvore que resiste ao que nos sertões do Brazil se chama a queimada (no norte!) ou a derrubada. Os versos em geral são bons e o o poemeto interessante; o autor, se não é artista de primeira ordem, mostra que sabe admirar a natureza e descrever com as côres da verdade, os seus aspectos. Não encontramos n'*A derrubada* qualidades excepcionaes; o livrinho agrada, sobretudo, pelo bucolismo que elle transpira e pela harmonia do conjunto. Preferimol-o, no entanto, a muito livro de versos que por ahi passa como obra d'arte ou coisa que o valha.

A esses dois livros seguiram-se alguns comentários sobre os documentos inéditos a respeito do levante occorrido na ribeira do Jaguaribe no tempo de Manoel Francez e do servidor Mendes Machado . Trata-se de um episódio da história do Ceará. O que nos confirma é o fato de os documentos inéditos terem sido reunidos e publicados por Guilherme Studart, mais conhecido na historiografia local como o Barão de Studart. A respeito desses inéditos afirmou o resenhista:

E' mais um subsidio para a história do Ceará que tanta dedicação tem merecido do autor. Guilherme Studart vem, com este opusculo, augmentar a sua preciosa colleção de manuscritos, originaes e cópias sobre aquelle estado, revelando ainda uma vez grande amor ao trabalho e raro interesse pelas excavações historicas. O objecto do presente volume é a celebre luta entre as duas tradicionaes familias que por muito tempo espalharam o terror nos sertões do Ceará os Montes e os Feitosas, no governo de Manoel Francez. Após ligeira synthese dos factos então ocorridos, apresenta o auctor uma serie de documentos importantissimos sob o ponto de vista historico.

Terminada a seção dos livros, iniciaram-se os comentários a respeito das revistas, que, em sua maioria eram as mesmas do número cinco, a começar por *A Bruxa*, números de 16 a 20; *Review of Reviews*; *Journal des Artistes*; *Les Temps Nouveaux*; *Revista de Crítica de Historia y Literatura*; *O Archeologo Portuguez*; *Revista dos Lyceos*; *Revista Masónica*; *Revista Maritima Brazileira*; *O Cenaculo*; *Revista Academica, Club Coritibano*; *A Questão Social*; *Revista de Educação e Ensino*, do Pará; *Revista da Comissão Tecnica Militar Consultiva* e *Revista Silva Jardim,* do Rio Grande do Sul, a respeito da qual lemos:

> Essa revista começou a sua publicação em 1891 no estado do Ceará, reapparecendo agora com o mesmo programma da phase inicial, empenhada em cultivar a sciencia e a literatura e em defender a Republica. Tratando-se de moços que fazem as primeiras armas na politica, visando o puro ideal republicano, não podia ser mais bem escolhido o titulo.[24]

Por essa citação, e pela nota que segue, vemos que os periódicos também serviam como manutenção de contatos políticos, independentemente de onde estivessem os seus membros: no Ceará ou no Rio Grande do Sul, era preciso divulgar as ideias que defendiam e se fazerem mostrar na imprensa da capital nacional, vitrina maior de exposição onde todos buscavam ocupar o seu devido lugar, fossem em publicações de circulação nacional, fossem em periódicos específicos, como era o caso de *A Nova Revista*.

As "Notas Bibliographicas" dos números 7 e 8 abriram com a seção dos livros. Nessa, o resenhista volta a criticar a figura de Valentim Magalhães, como leremos a seguir a respeito de *Caustico*, o livro em questão:

> CAUSTICO é um pamphleto de desesseis paginas em verso, contra o ridicularisado autor da *Vida de seu Juca*, homem bastante conhecido nesta Capital e fóra d'ella pela admiravel habilidade com que manipula drogas litterarias. Firma-o Cunha Mendes, o jovem estreante dos *Poemas da Carne*. Muito justa a indignação do poeta azorragando o dorso dos "farcistas da arte", embora isto os torne ainda mais conhecidos por ahi além. Não importa a gloria dos histriões. E' deixal-os fazer rir o povo, comtanto que levem a marca do ferro em brasa, o V. M. estigmatisador . – "Moreno

24 Informação idêntica nos deu o Barão de Studart (1908, p.61): "Scientifico, litterario e critico, propriedade da associação do mesmo nome. Impresso em *O Libertador*. O primeiro numero sahiu a 15 de novembro. Tendo desapparecido, renasceu em 1896 no Rio Grande do Sul, para onde tinham ido muitos dos seus redactores, alumnos da Escola Militar do Ceará".

> imberbe, magro, espingolado, pescoço longo... lymphatico, franzino, mendigo da selva... coringa..." Nada d'isto define bem, nada d'isto caracterisa *o director de companhia de seguros* feito clown de imprensa. A marca indelevel, sim, bota-o p'r'ahi a dar saltos mortaes em publico e raso, que é um gosto... (grifo nosso)

Sabemos que *A vida de seu Juca* é um livro de Valentim Magalhães publicado em 1880. A confirmação também de que se tratava de Valentim Magalhães é a inscrição das suas iniciais – VM – no corpo do texto. Já aqui, tratamos de uma crítica sobre ele. Trata-se de mais um caso de farpa lançada por Adolfo Caminha contra Valentim Magalhães. Destacamos o fato de o resenhista de *A Nova Revista* chamar Valentim Magalhaes de "director de companhia de seguros" como também já o fizera Adolfo Caminha em seu artigo "Um livro condemnado", publicado no número 2 de *A Nova Revista* e que novamente trazemos à cena: "Actualmente a critica no Brasil, ou melhor no Rio de Janeiro, está entregue ao director de uma Companhia de seguros de vida".

Nesse caso, temos mais um indício que confirmaria o nome de Adolfo Caminha como sendo o resenhista, talvez não o único, do periódico carioca que editou naquele ano de 1896. Assim, a revista também era cenário de ataques característicos da crítica do século XIX, que, em muitos casos, deixava os limites do texto ou do livro para alcançar a vida particular e privada dos envolvidos, o que também não raramente resultava na criação de tipos, personagens esdrúxulos e caricaturas nas folhas diárias da imprensa nacional e na própria literatura, como já vimos com a personagem Valdevino Manhães do romance *Tentação*, de Adolfo Caminha. Entre uma e outra palavra sobre o texto ou livro, tanto na crítica literária como na literatura de ficção, aproveitava-se para disparar uma farpa contra os desafetos.

De fato, o citado *Cáustico* tem como título *Cáustico cuidadosamente aplicado ao dorso do conhecido Valentim Magalhães*, um opúsculo de autoria de Cunha Mendes, publicado em 1896 em São Paulo, como é possível constatar no *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy; no *Panorama da Poesia brasileira* de Fernando Góes (1959, v.IV, p.242) e no *Dicionário literário brasileiro* de Raimundo de Menezes (1978, p.433), que informou a respeito do seu *Poemas da carne*: "recebeu desabrida crítica de Valentim Magalhães". Talvez essa forma de revide tenha sido a menos dramática, pois nos idos do século XIX os homens de letras no Brasil chegaram a duelar em nome da sua honra, como podemos contatar com a citação que segue:

> Alguns debates entre escritores chegaram a ser resolvidos com combates armados. Olavo Bilac duelou com Pardal Mallet, em 1889, por questões literárias e quase se bateu, a espada, com Raul Pompéia. Carlos de Laet foi desafiado ao combate por Valentim Magalhães, que enviou Afonso Celso como negociador. Laet se comprometeu a esclarecer, em carta pública, suas observações sobre o escritor, tendo sido obtido, sem luta, o que este chamou de "desfecho honroso para ambas as partes" .

Aos comentários sobre o *Cáustico*, seguiu-se a resenha das *Theses para o primeiro Congresso Pedagogico Paraense*, que seria instalado em 1º de janeiro de 1897. Em seguida, foi a vez de *Jerusa*, de Collatino Barroso. A análise foi feita primeiramente do texto e, em seguida, como era de costume, do autor. Vejamos a primeira:

> Não discutimos essa questão de escolas; procuramos, porém, em toda a obra d'arte o critério, coherencia de idéas, o bom senso artistico, numa fórma limpida e communicativa. O atravancamento de imagens, a profusão exagerada de symbolos, alguns dos quaes indecifraveis, que se observam em *Jerusa* e os *Anathemas*, uma coisa logo notamos: a diferença absoluta de linguagem, não porque o autor, que tanto zelo infundiu na construção dos *Anathemas*, parece não ter ligado importancia á estructura philologica do poema; isto sem falar no francezismo inutil de certas palavras como *rafinar*, *flambar*, *guirlandar*..., para não descer á minudencias grammaticaes.

A respeito do autor afirmou o resenhista:

> Collatino Barroso é um inconstante, um nevrotico em ultimo grão, incapaz de longos esforços na obra d'arte; sente-se a precipitação com que escreve, o delirio que o empolga no momento de transmittir as suas sensações, a vertigem de tudo dizer numa phrase, e d'ahi as incorreções de linguagem, o abuso da retorica e a incoheencia das idéas.

Como vemos, a crítica literária no final do século XIX não deixava de considerar os supostos defeitos dos textos pelo comportamento de seu autor. A busca pela coerência de ambos – texto e autor – era mediada pelo comportamento, pelo tipo físico, pelas características e até doenças do autor, o que fazia dele uma personagem do crítico. Assim, a crítica nunca era somente do texto; ela ultrapassava os limites da linguagem, criando uma outra linguagem, cujo alvo

era o autor, mas não o autor, e sim um tipo do autor, uma personagem autoral, criatura da crítica. Era o que poderíamos chamar de revancha mimética da crítica, uma espécie de efeito colateral da crítica retilínea, definida por caminhos e papéis bem delimitados. Além disso, a crítica de um modo geral não via a complexidade com que era feita a literatura, exigindo, sempre, coerência em uma situação nada coerente. Essa era uma das características da crítica brasileira do final do século XIX, buscar a coerência em um território acidentado.

Encerrada a seção dos livros, a seção de periódicos do número 7 e 8 de *A Nova Revista* iniciou-se comentando a *Review of Reviews*, de Londres; a *Revue Encyclopédique Larousse*, de Paris; *Les Temps Nouveaux*, também de Paris; *Revista Critica de Historia y Literatura*, de Madri; *O Archeologo Portugues*, de Lisboa; *Revista dos Lyceos*, do Porto; *L'Egito Massonico*, de Alexandria, Egito, escrita em italiano; *La Revista Literaria*, *Revista Masónica*, *La Squadra*, de Buenos Aires; *Revista Silva Jardim*, do Rio Grande do Sul; *O Cenaculo*, de Curitiba; *Revista Azul*, de São Paulo; *Revista Academica*; *Sirius*; *Revista da Commissão Technica Militar Consultiva*; *Revista Maritima Brazileira*; *Boletim do Club Naval*; *Revista Mensal da Familia Academica*; *Tribuna Literaria* e *Congresso Academico*, do Recife; *Revista de Educação e Ensino*, do Pará.

O último número de *A Nova Revista* trouxe também a sua seção "Notas Bibliographicas". Na seção de livros foram comentados: *Poemas da carne*, de Cunha Mendes; *Stelos*, de Theotonio Freire; *Atomos lyricos*, de Bento Ernesto Júnior; e *Contos da minha terra*, de Armando Erse. O primeiro autor já foi aqui citado pelo seu inusitado *Cáustico*. Dos *Poemas da carne*, o resenhista destaca o interesse do poeta pela figura da mulher idealizada no modelo feminino grego, o que parece não o agradar muito, pois ao final da resenha afirmou:

> O objectivo de Cunha Mendes começa e acaba na mulher formosa e sensual. Ingenuo, quando nos diz que "a mulher, unicamente a mulher, possue o vinho raro que, embriagando-nos, dá o esquecimento aos males e a alegria enganosa ás almas desenganadas" – os seus versos são o resultado de um temperamento, de uma predisposição normal a que não lhe é dado fugir. Assim como outros teem a acuidade do som, da côr, do olphato, elle obedece ao impulso intimo que o prostra ante a belleza de um corpo de mulher. O ideal grego ainda não desapareceu: vive ainda no espirito de poetas e artistas de hoje.

É preciso estar atento a essa crítica dirigida a Cunha Mendes, sobretudo quando nos diz que "a mulher, unicamente a mulher, possue o vinho raro que,

embriagando-nos dá o esquecimento dos males e a alegria enganosa ás almas desenganadas". Do que estaria falando o crítico? Se não era somente a mulher, quem mais seria? Hipótese ou insinuação à parte, vale lembrar que Adolfo Caminha escreveu um dos primeiros livros em língua portuguesa a tratar do homoerotismo masculino: *Bom-Crioulo*. Poderíamos pensar como hipótese não somente o homem, o amor entre homens, mas também na arte, na poesia, na música e tantos outros valores espirituais; no entanto, parece-nos claro o tom erótico da afirmação do crítico.

O tema da mulher continuou a ser objeto de investigação do resenhista quando se ocupou do livro *Stelos*, de Theotonio Freire, a propósito do qual afirmou:

> A imaginação do nortista é em geral apaixonada e ardente; d'ahi o enthusiasmo com que os poetas do norte cantam a mulher e fazem d'ella quasi que o único objectivo de seus versos. Deslumbra-os a fórma nua das estatuas e a turgidez dos seios virgens espicaça-lhes a concupiscência e a nervorsidade artistica. Theotônio Freire é dos que ama a mulher aos contornos dos quadris, na brancura das carnes, na pureza das linhas, na subtileza dos gestos e na volupia do olhar.

O resenhista, como lemos, utiliza o conceito de meio, em voga a época, para tratar da "influência" do Norte sobre os poetas brasileiros, influência essa que, segundo se cria, atuava sobre a imaginação. No interior dessa análise também está uma discussão a propósito das diferenças entre Norte e Sul na literatura brasileira, diferenças essas que Adolfo Caminha abordou no seu artigo "Norte e Sul" ao tratar do livro *Missal*, de Cruz e Souza. Para finalizar, o resenhista conclui a respeito do citado livro: "STELOS é um livro bem feito, mas não é obra de artista. Entre ser poeta e ser artista vae grande differença. De poetas o mundo está cheio; no entanto, são bem raros os artistas".

Não menos implacável foi o resenhista ao tratar do livro *Atomos lyricos*. Nesse caso, o resenhista convidou o escritor para dedicar-se à prosa, e não à poesia: "Porque não tenta escrever prosa, Bento Ernesto? Por que não ensaia noutro genero literario, se é que tem decidida vocação para estas coisas de rabiscar papel?". Depois dessa chamada, o resenhista concluiu: "muito fracas as poesias de Bento Ernesto Junior. E olhem que o Brazil já se ufana de ter bons poetas". Para o resenhista, mais feliz foi o português Armando Erse de Figueiredo, autor de *Contos da minha terra,* e concluiu a sua leitura afirmando: "Armando Erse tem estylo, espontaneidade e uma compreensão muito nitida

da arte de contar. As paginas de *Irmandinho*, com que abre o livro, são disto um bello exemplo".

Esse foi o último livro analisado e resenhado na seção "Notas Bibliographicas" de *A Nova Revista*. Como nos números anteriores, seguiram-se os comentários a respeito das revistas. Nesse caso, os títulos citados e resenhados foram: *A Bruxa*, números 21 a 28; *La Province Nouvelle*, de Auxerre; *Journal des Artistes*, *Les Temps Nouveaux*, ambas de Paris; *O Archeologo Portugues*, de Lisboa; *La Revista Literaria* e *La Squadra*, *Revista Masónica*, as três de Buenos Aires; *O Cenaculo*, de Curitiba; *Revista Azul*, de São Paulo. Nesse caso, encontramos mais uma crítica a Valentim Magalhães:

> Mas, meu Deus! No meio de tudo isso – como pedras falsas em escrinio de ouro e brilhante – um *conto para crianças*, do advogado Valentim Magalhães, em que há um verso que diz assim: *Foi pr'o céu dizer adeus á gente!* E umas *impressões de theatro*, também em verso, que fazem arripiar o cabelo de uma estatua! A *Revista Azul* no proprio meio paulista encontra elementos de vida artistica. Apellar para nomes que fazem rir pelo ridiculo que encerram, é negar a existencia de uma geração nova e admiravelmente compenetrada dos seus ideaes. Para museu de mumias basta a *Revista Brazileira*, o grande armazem de sêccos e molhados da nossa literatura.

Seguiram-se as críticas às revistas *Sirius*; *Revista Academica da Faculdade de Direito*, do Recife; *Revista Maritima Brazileira* e por último a *Revista da Commissão Technica Militar Consultiva*.

Concluir para ir adiante

A propósito do arrolamento dos títulos de livros e revistas apresentados em *A Nova Revista*, é preciso dizer que ele não seria de todo útil se dele não fosse destacado o fato que *A Nova Revista* como que passava em revista os livros e periódicos coetâneos. Além desse fato, é preciso também perceber que ao citar títulos nacionais e internacionais, *A Nova Revista*, e talvez possamos dizer Adolfo Caminha, tecia uma rede de relações, o que nos possibilita pensar num outro circuito de circulação do seu nome. Se hoje o desconhecido Louis-Pilate chegou ao Brasil, por que não pensar que o igualmente desconhecido Adolfo Caminha tenha chegando à França? O arrolamento de títulos e nomes de autores guarda em si uma movimentação dos muitos interesses que une e ao seu modo faz dos homens de letras iguais.

Conhecer e fazer-se conhecer eram os movimentos que estavam no interior dessa intrincada rede de títulos e autores. Era preciso estar presente de corpo, o que significa ir às recepções, tornar-se público, mas era também preciso ir aonde não se podia chegar, daí era preciso fazer presente o nome de autor e os títulos de sua obra. Assim, nomear-se era uma necessidade, o que evidencia que o nome do autor é muito mais uma possibilidade do que uma marca fixa. Se na *Gazeta de Notícias*, Caminha apresentou-se com C. A, nas páginas de *A Nova Revista* ele não duvidou em se fazer conhecer como editor e como crítico, assinando as suas "Chronicas de Arte", que veremos no capítulo sobre o autor-crítico.

Devemos destacar também que os periódicos citados não pertencem somente a grupos de homens de letras, mas a instituições. Assim, a relação se estabelecia não somente entre sujeitos, mas também entre sujeitos e instituições, sobretudo instituições estatais. Sem dúvida, foi neste último tipo de relação que se sustentou muito da literatura nacional, uma vez que o emprego como funcionário público atraia muito dos nossos homens de letras como declarou Antonio Candido (2007, p.15): "Num país como o Brasil do século XIX, ser funcionário público era estar perto dos 'donos do poder'. Era ser um pouco dono do poder, de maneira crescente à medida que se dava a subida na escala – tudo de um modo mais distintivo do que hoje". Vale lembrar que, além de homem de letras, Caminha foi, primeiro, militar, portanto um funcionário do Estado, em seguida trabalhou como praticante da Tesouraria da Fazenda, em Fortaleza, e no Rio de Janeiro trabalhou no Tesouro Nacional.

Assim concluímos este capítulo, em que analisamos a atuação de Adolfo Caminha como editor de periódicos, compondo, então, mas uma face do polígrafo. Ainda temos que ir adiante, investigando outras máscaras.

4
Adolfo Caminha, autor-leitor

Espírito coletivo. – Um bom escritor não tem apenas o seu próprio espírito, mas também o espírito de seus amigos.

(F. Nietzsche, Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres)

Estou desempacotando a minha biblioteca. Sim, estou. Os livros, portanto, ainda não estão nas estantes; o suave tédio da ordem ainda não os envolve. Tampouco posso passar ao longo de suas fileiras para, na presença de ouvintes amigos, revisitá-los. Nada disso vocês têm de temer. Ao contrário, devo pedir-lhes que se transfiram comigo para a desordem de caixotes abertos à força, para o ar cheio de pó de madeira, para o chão coberto de papéis rasgados, por entre as pilhas de volumes trazidos de novo à luz do dia após uma escuridão de anos justamente, a fim de, desde o início, compartilhar comigo um pouco da disposição de espírito – certamente não elegíaca, mas, antes, tensa – que estes livros desertam no autêntico colecionador.

(W. Benjamin, Desempacotando a biblioteca)

...o último que vi foi as minhas mãos sobre um livro.

(J. Saramago, Ensaio sobre a cegueira)

– Que é que você está fazendo aqui, garoto?
– Nada.
– Então, por que está aqui?
– Porque estou.
– Já sabe ler?
– Sei.
– Quantos anos tem?
– Nove.
– Que é que você prefere: um chocolate ou um livro?
– Um livro.

(E. Canetti, Auto-de-fé)

Leitura e escrita na obra de Caminha

Caro leitor, agora você terá a oportunidade de conhecer um outro leitor: Adolfo Caminha. Assim, aparece mais uma face do polígrafo. Nas histórias da literatura, os autores não costumam ser pensados como leitores. Dito de outra forma: nelas, pouco se registra o diálogo entre as práticas de escrita e leitura concernente ao fazer autoral. Talvez, somente a partir das teses propostas por Hans Robert Jaus, a leitura tem sido pensada como parâmetro para a história e a teoria literárias. Mais recentemente, as pesquisas de Roger Chartier e Robert Darnton também enveredam por esse caminho, pois trazem para o centro de suas preocupações a leitura e a escrita como atos culturais, sociais e históricos.

A compreensão de que o autor é uma unidade-criadora parece impedir que estudiosos tradicionais da literatura pensem nele de forma descentralizada. Segundo a compreensão tradicional dos fatos literários, o autor é toda a fonte de criação, não lhe cabendo dialogar com outras fontes. Nessa compreensão, é unicamente dele que emerge a criação. Essa, por sua vez, se confunde com o ato de escrever, que não é pensado em suas relações com o ato de ler ou mesmo com os demais atos de escrever que resultem em outros textos que não os considerados como literários ficcionais ainda que produzidos pelo mesmo sujeito.

As práticas dos autores, no entanto, mostram-nos que a escrita não se produz sem a leitura. Conclusão óbvia, leitor? Possivelmente. Mas, de fato, pouco sabemos o que leram ou leem os escritores, sobretudo se dependermos

das histórias da literatura para sabê-lo. Essas leituras feitas pelos escritores, ou parte delas, são direta ou indiretamente anunciadas em seus textos. Talvez seja por esse fato que Alberto Manguel (2006, p.150) considere os escritores como uma "subespécie de leitores" ao falar do lugar de onde escrevem:

> Os aposentos em que os escritores (*essa subespécie de leitores*) se cercam dos materiais de que precisam para seu trabalho adquirirem alguma coisa de animal, à maneira de uma toca ou ninho, tomando as formas de seu corpo e oferecendo um receptáculo para seus pensamentos. Ali, o escritor pode fazer a cama entre os livros, ser leitor monógamo ou polígamo a seu bel-prazer, selecionar um clássico consagrado ou um novato desconhecido, deixar argumentos pela metade, começar por qualquer página aberta ao acaso, passar a noite lendo em voz alta para ouvir o eco da própria voz "sob o silêncio amigável da lua tácita", nas famosas palavras de Virgílio. (grifo nosso)

Os modos de apresentar as leituras realizadas pelos autores prévia e simultaneamente ao ato da escrita são exemplos da constituição de uma importante rede de diálogo entre esses cidadãos da República das Letras. São também exemplos de aspectos da vida privada dos autores que chegam ao público. Talvez, como aspecto da vida de quem escreve, as leituras tenham sido o que menos interessou aos críticos, sobretudo se compararmos com dados a respeito da vida íntima dos escritores. Sabemos dos amores, das dificuldades financeiras, das dívidas, e muito disso já serviu para explicar as obras, mas nem sempre sabemos o que leram os autores ao escreverem os seus textos. Podemos dizer também que todos esses interesses pela vida dos autores são representações do que se faz nos bastidores da escrita, como o é também a leitura. E, aqui, quando dizemos representações o fazemos com base no conceito de Roger Chartier (2002, p.27):

> Por outro lado, é preciso pensá-la [a definição de história cultural] como análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço. As estruturas do mundo social não são um dado objectivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objecto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificando com um real bem real, existindo por si próprio, e as representaçõs, supostas como reflectindo-o ou dele se desviando.

Dito isso, então, lançamos as seguintes perguntas: 1 Quais seriam as fontes desses registros de leitura? 2 Como eles se apresentam no texto escrito? 3 Com eles, o que é possível compreender do processo de criação autoral? Feitas essas perguntas, vamos a algumas possíveis respostas. Primeiramente, lançamos algumas indicações de quais seriam as fontes dos registros de leitura. Uma delas seriam as cartas, que, trocadas entre autores ou entre autores e os demais sujeitos que compõem o diverso campo literário, revelam cada vez mais as leituras que realizavam ao passo que escreviam. Muitas vezes, esses registros estão presentes diretamente, chegando mesmo a ser indicados como leitura ao amigo com quem se corresponde. Assim, as cartas, são fontes importantes para a compreensão de como se faz a literatura por via da leitura. O autor, esse animal bípede, apoia um pé na leitura, o outro na escrita e, de par em passo, caminha; às vezes, ele salta sobre um pé só; às vezes, apoia-se em outro. E as circunstâncias da vida, entre elas as ações da história literária tradicional, podem torná-lo manco ou mais radicalmente coxo. São, talvez, os perigos do ofício.

Aos tipos de fontes que são as cartas, podemos juntar os diários, as memórias, as biografias e as autobiografias. Certamente, há nelas muito dos registros de leituras realizadas pelos autores. As citações constituem também uma fonte para o conhecimento da leitura dos autores. Citações diretas com nomes e títulos de obras, trechos de romances, versos de poemas e de tudo o mais que possa servir à escrita de um texto. Além disso, citar e ser citado é também uma forma de solidariedade entre os pares da República das Letras. A citação é uma forma de indicação do outro em si. É igualmente uma forma de crítica que diz, de um outro modo, que não o fundamentado no argumento e expresso na dissertação, o que se deve ler ou não ler. As citações fazem parte de uma economia da escritura, de uma engenharia que está por detrás da escrita ou também dentro dela. Ela é a expressão de um pensamento do outro, mas que poderia ser também de quem o cita. Há, desse modo, um reconhecimento dos/entre os envolvidos, uma incorporação da fala do outro, da escrita do outro, do pensamento do outro e às vezes do próprio outro quando esse é feito personagem. A leitura aqui é pensada como uma força formadora do autor. Uma força que atua externa e internamente à constituição da obra. Uma força externa realizada como forma de aprendizagem e uma força interna quando ela sai da aprendizagem e ganha as páginas da ficção.

A escolha de citar um trecho em detrimento de um outro, um autor no lugar de um outro é um ato objetivo, funcional, matemático em alguns casos. O mes-

mo se pode dizer da escolha de palavras. As citações juntam-se às epígrafes, aos textos de apresentação, às notas prévias, enfim, a todo o conjunto de paratextos, que constituem um texto sobre o texto, servindo como forma de reflexão e como textura, ou seja, constituindo uma camada que envolve o texto, que o cerca e o guarnece de pensamentos, máximas, expressões importantes para a sua compreensão e para a compreensão do trabalho do autor ou ainda como alavanca do momento de escrita, esse momento sempre difícil que é o começar.

Quem escreve sabe o quanto uma epígrafe ajuda, incentiva. Para quem escreve, às vezes, uma epígrafe é como um primeiro tiro, um primeiro grito, não mortal ou de dor, é um tiro ou um grito que faça avançar uma multidão. Porque um autor é uma multidão. A epígrafe é também o registro do encontro entre o pensamento de quem escreve e lê à medida que escreve. Em todas essas possíveis fontes dos registros de leitura há o que podemos chamar de indícios de diálogo. Elas são talvez a exemplificação do que Nietzsche chamou de "espírito coletivo", como pudemos constatar na epígrafe deste capítulo. As fontes citadas são também exemplos das relações entre o "bom escritor" e seus amigos, naqueles termos propostos por Nietzsche.

No caso específico de Adolfo Caminha, porém, em quais fontes podemos conhecê-lo como leitor? As cartas não ficaram; os diários não ficaram, as memórias escritas pela sua própria mão também não ficaram, a autobiografia não ficou, não ficaram bilhetes. Não ficaram cadernetas de notas, rascunhos, marginálias etc. Uma fonte importante para conhecermos as suas leituras seria a sua biblioteca. Para um escritor, uma biblioteca, por menor e mais pobre que ela seja, significa muito. Não se trata apenas de uma biblioteca particular, doméstica, mas do registro daqueles livros que, mesmo estando em uma biblioteca pública ou na de outro escritor, continua junto de si, na sua memória. Ter os livros de Adolfo Caminha nas mãos, folheá-los, sentir as marcas deixadas pelo leitor que ele foi, ler alguma marginália, algum papelzinho entre as páginas, as ditas marginálias apensas, alguma página marcada por um lápis, seria uma oportunidade ímpar. Mas, assim como o seu corpo que se perdera, perdeu-se também essa possibilidade. Sumido o registro de onde fora sepultado o escritor, parece que igual destino tiveram os seus livros. Para quem foi considerado maldito, fim mais coerente não poderia haver. Mas a maldição no seu caso é também uma personagem da crítica que dele se ocupou ao longo de mais de cem anos de leitura de sua obra.

Infelizmente, um trabalho desse tipo, ou seja, que lide com a sua biblioteca, não pode ser realizado, pois não sabemos ao certo se seus livros foram

roubados tão logo sua família e amigos saíram para sepultá-lo – "logo após a saída do féretro, ladrões entraram na casa deserta para saqueá-la, pouca coisa encontrando além de livros. [...] a família do escritor, desolada, não se alterou com isso: 'Já havia perdido tudo'" (Azevedo, 1999, p.15) – ou se um outro destino lhes foi dado, uma vez que não há em suas biografias nenhum registro a respeito. E por não o haver é que temos que encontrar uma outra possibilidade de o conhecer como leitor.

É, pois, pelo conjunto do seu trabalho como autor que poderemos ter algum conhecimento das leituras de Adolfo Caminha. Talvez o arrolamento de suas leituras nos ajudem a saber como o homem formado nos bancos escolares da marinha se tornou um autor de ficção e um polígrafo. Diante da perdas citadas anteriormente, só podemos conhecer Adolfo Caminha como autor-leitor a partir das referências que ele deixou no já dito conjunto de sua obra. Neste capítulo, arrolaremos somente os seus livros de ficção, uma vez que já comentamos parte de suas leituras registradas nas suas *Cartas literárias* em nossa dissertação de mestrado. Chamaremos essas referências de indícios de leitura, uma vez que não temos prova cabal de que ele tenha lido aqueles livros que citou em seus poemas, contos, romances e crítica literária. Tudo nos levou a crer que sim, que ele os lera, no entanto, como já dissemos, fonte segura não há.

Assim, valemo-nos dos procedimentos que Carlo Ginzburg (1989, p.143-79) nomeou como método indiciário[1] para buscar na obra de Caminha os títulos que, supostamente, fizeram parte de suas leituras. O trabalho realizado, como veremos adiante, assemelha-se alguma coisa ao trabalho do arqueólogo, uma vez que precisamos levantar dados auxiliares, estabelecer relações intratextu-

1 O método indiciário, chamado originalmente de método morelliano, porque criado pelo italiano Giovanni Morelli, tinha como objetivo identificar a autoria de obras de arte, notadamente pinturas, segundo Carlo Ginzburg (1989), Morelli dizia: "é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para p céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés". Praticavam método parecido com esse a personagem Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, e Sigmund Freud, o pai da psicanálise. Parece o método indiciário ser prática dos detetives e, por isso, junto de Sherlock Holmes poderíamos colocar o belga Hercule Poirrot, mesmo que esse seja inteiramente dedutivo e de pouca ação, a velhinha inglesa e fofoqueira Miss Jane Marple e o detetive do coração, Parker Pyne, todos de Agatha Cristie; o belga Tintim, dos desenhos em quadrinho de Georges Prosper Remi, mais conhecido como Hergé, e ainda no caso do romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, o frade franciscano Guilherme (William) de Baskerville, assessorado pelo noviço Adso de Melk.

ais e extratextuais para conhecermos o funcionamento da leitura no conjunto da escritura caminhiana. Para tal, este capítulo foi dividido em duas parte: a primeira diz respeito ao Adolfo Caminha autor-leitor dos outros, uma vez que os indícios de leitura nos remetem aos livros de outros autores que ele supostamente lera e que os utilizou de modo direto e indireto em seus textos; a segunda parte diz respeito ao Adolfo Caminha autor-leitor de si, uma vez que realizamos um estudo comparado das edições das *Cartas literárias* editadas em jornal e em livro, como constataremos a seguir, a fim de saber o que o crítico, resguardado pelo pseudônimo C. A., afirmou de A. C, ou seja, de Adolfo Caminha, o autor.

É fato que o arrolamento dos ditos indícios de leitura de Adolfo Caminha nos leva a constituir, em princípio, um lista considerável de nomes, de títulos de obras, de trechos de romances, de versos de poemas e de citações indiretas que de algum modo nos remetam a autores e obras. Custou-nos levantar todo o material necessário e certamente alguns indícios foram pouco explorados. Procuramos também conhecer a recorrência dos indícios, o que nos faz pensar na tessitura de uma rede de leituras ao longo da escrita do conjunto de sua obra. Muito nos preocuparam as permanências de leituras, atravessando todo o conjunto investigado. Igualmente nos preocupou o uso específico de cada uma delas, apontando, desse modo, para um movimento contínuo de mudança no uso do que fora lido, mas também uma contínua permanência por mais redundante que possa parecer a ocorrência. Assim, à medida que escrevemos este capítulo, folhas e folhas foram usadas para constituir essas listas; a elas eram acrescentadas informações dos mais diversos textos, livros, dicionários, enciclopédias em língua nacional e estrangeiras como se pode constatar nas notas de rodapé.

O que o leitor encontrará a seguir é resultado desse trabalho com as listas prévias. É um texto em que encadeamos os indícios de leitura conforme eles foram aparecendo em cada obra. Talvez esse trabalho de fazer as listas seja explicado por aquele amor maior que o pequeno Franz Metzger, personagem do romance *Auto-de-fé*, de Elias Canetti, que neste capítulo também nos serve de epígrafe, tivesse aos livros em vez dos chocolates. Ainda assim, lembrando do longo trabalho de fazer as ditas listas, de percorrer os corredores da biblioteca, de procurar os livros em sebos eletrônicos e adquiri-los, enfim, de construir página a página este capítulo, conservamos para o tópico seguinte um título que lembrasse essa tarefa. Os leitores estão convidados a conhecer ao menos em parte esse percurso.

Uma lista a perder de vista

É preciso dizer, a bem da verdade, que fazer um arrolamento das leituras de Adolfo Caminha a partir de sua ficção já não é inédito. A lista dos títulos e nomes não é pequena e já houve quem iniciasse essa empreitada. Por esse motivo, vale bem aqui o registro do trabalho de quem nos antecedeu. Maria Letícia Guedes Alcoforado o fizera em sua tese de doutorado defendida, em 1982, na Universidade de São Paulo sob a orientação da professora Leyla Perrone-Moisés. Possivelmente, essa sua tese seja um dos primeiros trabalhos acadêmicos a ocupar-se de Adolfo Caminha como leitor e, salvo engano, um dos primeiros a ocupar-se dele como autor de ficção nesse nível de instrução acadêmica. No entanto, o seu arrolamento foi delimitado à análise dos três romances, atendendo assim ao objetivo de sua tese já expresso no título: *As marcas da França nos romances de Adolfo Caminha*. E que também se repete em seu interior como justificou a autora:

> No corpo da tese, limitar-nos-emos à análise dos três romances de Caminha, *A normalista, Bom-Crioulo* e *Tentação*, por considerá-los a parte mais representativa de sua obra e suficientes para permitir-nos pôr em destaque o trabalho realizado por aquele escritor. (Alcoforado, 1982, p.9)

Em nosso estudo, além de procedermos o arrolamento e análise dos indícios de leitura presentes no romances já citados, incluímos os dois primeiros livros de Caminha – *Voos incertos (primeiras páginas)* e *Judith e Lágrimas de um crente* –, que Maria Letícia traz em suas referências bibliográficas, e ainda os indícios de leitura presentes no volume intitulado de *Contos*. A nossa leitura se diferencia da de Maria Letícia, seja pelo instrumental teórico utilizado, seja pela natureza mesma do nosso trato com as fontes. Para nós aqueles dois primeiros livros de Caminha funcionaram para ele como um laboratório do que mais adiante veio a tornar-se concreto: a sua atuação como ficcionista destacadamente nos romances *A normalista (Cenas do Ceará)* e *Bom-Crioulo*, que salvo as críticas do calor da hora, sobretudo as de cunho moralista, garantiram a sua entrada em diversos títulos da história da literatura nacional.

Ainda que a crítica literária classifique *Voos incertos (primeiras páginas)* e *Judith e Lágrimas de um crente* como obras de principiante, como veremos a seguir, achamos por bem incluí-los em nosso arrolamento, pois trata-se de livros raros,

de difícil acesso aos pesquisadores interessados na obra de Adolfo Caminha e também por esse motivo merecem ser comentados. Outro valor já presente nesses primeiros livros está no fato de que neles encontramos indícios de leitura de obras que serão recorrentemente citadas nos demais livros, demonstrando haver, assim, uma permanência de suas leituras e de um possível uso diferenciado delas em cada obra em que eles comparecem. É nesses dois primeiros livros de Caminha que nasce os movimentos de permanência e de modificação que constatamos no conjunto dos seus indícios de leitura e que muito interessou-nos registrar como forma de discussão e análise de seu papel como autor-leitor.

Quanto ao Adolfo Caminha contista, no apêndice de seu trabalho pioneiro, Maria Letícia já trazia a publicação de um dos seus contos perdidos, aquele intitulado Minotauro. No entanto, somente em 2002, os contos publicados esparsamente em diversos periódicos nacionais, quando ainda vivia e mesmo posteriormente à morte do escritor cearense, foram enfeixados em um volume com aquele título geral graças ao trabalho do professor Rafael Sânzio de Azevedo. No caso específico do conto Minotauro o volume de contos de 2002 traz mais duas versões dele, que foram encontradas pelo pesquisador norte-americano Walter Toop na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, como informa o organizador da referida edição de 2002. A versão apresentada por Maria Letícia Guedes Alcoforado é uma dessas duas versões encontradas por Toop, mais precisamente a de julho de 1893, publicado no periódico *O Álbum*, número 27. Assim, o trabalho realizado por nós também se difere do de Maria Letícia pelo acréscimo das fontes citadas.

Uma outra diferença é quanto ao arrolamento e análise dos registros de leitura de Adolfo Caminha em função dos objetivos de ambas as pesquisa. No caso da pesquisa de Maria Letícia Alcoforado (1982, p.9) o objetivo era "buscar a originalidade do romancista cearense, seu modo pessoal de assimilar a cultura e a literatura francesa". Já o nosso objetivo é conceituar Adolfo Caminha como um autor polígrafo no final do século XIX no Brasil, mais precisamente entre os anos de 1885 e 1897, período em que se deu a produção e a publicação de sua obra. Para a construção desse conceito, no seu caso, estão em problematização e análise a sua atuação como editor, crítico literário e político das letras, ações essas que resultaram em textos escritos.

Também acreditamos que a sua atuação como leitor concorreu positivamente para construirmos a conceituação que aqui objetivamos; desse modo, não nos detivemos somente nas leituras francesas e portuguesas de Caminha,

mas também em suas leituras da literatura ficcional e não-ficcional brasileiras. É por esses termos que o trabalho realizado por nós difere-se do trabalho de Maria Letícia Guedes Alcoforado sem deixarmos aqui de fazer referência a ela, mas buscando com ela dialogar toda a vez que acharmos necessário fazê-lo.

A partir de então apresentamos os registros desses que chamamos de indícios de leitura de Adolfo Caminha. A apresentação dá-se em ordem cronológica de edição dos seus livros de ficção. O que podemos constatar é que a lista desses indícios aumenta à medida que a sua ficção se torna mais madura e o autor, apoiado com o pé na leitura, vai dando passos mais seguros na constituição do conjunto de sua obra ou ainda quando se faz necessário como ficou constatado nos seus primeiro e último romances. No entanto, dos dois primeiros – *Voos incertos (primeiras páginas)* e *Judith e Lágrimas de um crente* – ao último livro não faltaram registros desses indícios, mesmo que escassos como se deu no caso do romance *Bom-Crioulo*.

Vale aqui destacar, quanto ao primeiro livro, que não parece acaso que o seu subtítulo seja "primeiras páginas". Nele, as páginas parecem funcionar como significado da incerteza dos primeiros tempos. Não há a mesma noção de concretude de palavras como volume, obra, livro e quetais, são páginas apenas, ainda que encadernadas como o percebia e sentia os seus leitores ao tê-los diante dos olhos e nas mãos. O termo páginas, nesse caso, funciona como uma marca do tempo de produção do autor, da consciência da (in)maturidade de seu trabalho. É o registro de um lançar-se, ainda que incertamente, na República das Letras. Somente com o decorrer de produção da escrita é que os indícios de leitura, como em *A normalista* e *Tentação*, se tornam mais presentes. O que, assim como já afirmamos, não acontece no *Bom-Crioulo*. Os motivos prováveis dessa variação dos indícios de leitura veremos ao tratar de cada um dos romances.

A reflexão sobre as possíveis fontes dos registros das leituras dos autores podem ser relembradas aqui quando circunstancialmente forem citadas. Já é tempo de, assim como fizera Walter Benjamin, desempacotar a biblioteca de Adolfo Caminha, ou melhor, do que podemos saber dela ou dela inferir. Já é tempo de nos transferir, assim como Benjamin convidara os seus leitores, para a desordem dos pacotes de livros, aqui, desordem de indícios, de traços, de títulos, de nomes, de versos e trechos ditos, enfim, de pormenores, de indícios. Tomando como incentivo o convite de Benjamin, de agora em diante, cada título do conjunto da obra de Adolfo Caminha será pensado como um pacote de livros de sua biblioteca, que o leitor está convidado a abrir conosco.

Primeiro pacote

Este primeiro pacote traz em sua etiqueta o título do primeiro livro de Adolfo Caminha, *Voos incertos (Primeiras páginas)*, de 1887. Portanto, seu livro de estreia e seu único livro de poesias, dedicado à memória de sua mãe, Dona Maria Firmina Caminha, falecida em 27 de novembro de 1878, quando ele tinha apenas onze anos de idade. Da morte de sua mãe à publicação do livro já houvera passado nove anos. Esse livro é, pois, depositário de uma memória: a memória dos anos vividos em companhia da família, dos anos de infância na sua Aracati natal, na casa da rua Coronel Alenxanzito, um sobrado com porta e duas janelas no térreo e mais três grande janelas no andar superior, de fachada recoberta por azulejos portugueses em tom de azul, com filetes brancos e amarelos. Na fachada, lemos em placa hoje bastante gasta: "Nesta casa nasceu Adolfo Caminha em 29 de maio de 1867". A casa hoje está em ruínas.

Atualmente, a vila colonial do Aracati é uma cidade turística próxima de Fortaleza, não porque ela crescera, mas porque a capital cearense foi-se espraiando e as distâncias com o uso do automóvel foram-se encurtando. Antes, Aracati fora uma cidade de comércio. Era um entreposto comercial em razão do porto que lá existia e por onde desaguava parte da carne de sol do Ceará. Esse livro de Caminha é também depositário do próprio momento de sua publicação, quando o seu autor contava então com dezoito anos. Os poemas publicados nele foram escritos entre 1885 e 1886, o que evidencia um tempo de sua produção, apesar de os poemas "Melancolia" e "Ideal" datarem, respectivamente, de 15 e 23 de março de 1887, ambos escritos na Ilha Grande, no Rio de Janeiro, portanto feitos no mesmo ano de publicação do livro, o que evidencia um encontro entre as datas de produção e edição.

Como já dissemos, o título ganhou um subtítulo – (primeiras páginas) –, possivelmente por sentir-se o então poeta inseguro em mostrar-se ao público e entregar-se às apreciações da crítica, amortecendo, desse modo, cobranças mais ferozes. Trata-se de um livro de poemas românticos. Tão romântico que Caminha somente com eles talvez não tivesse entrado na Padaria Espiritual, pois em um dos versos do poema intitulado "No campo" chega mesmo a falar em carvalho e cotovia, palavras que estavam proibidas no vocabulário dos Padeiros: "No tronco do carvalho/ abandonado, annoso/ desprende a cotovia um cantico amoroso". A respeito do romantismo desse primeiro livro de Caminha afirmou Sânzio de Azevedo (1999, p.28):

> É forçoso admitir que se trata de estréia bastante bisonha: o problema não se cinge somente ao fato de os versos serem extremamente românticos, quando já circulavam obras parnasianas, como as *Sinfonias* (1882), de Raimundo Correia, as *Meridionais* (1884) e os *Sonetos e Poemas* (1885), de Alberto Oliveira, sem se falar nas *Canções Românticas* (1878), desde (sic) último, nao tão românticas, como se sabe. O problema é que Adolfo Caminha, cuja verdadeira vocação seria o romance, se nos versos que ainda haveria de compor, na década de 1890, jamais se alçaria à condição de poeta apreciável, muito menos nesses poemas de juventude.

Há nesse livro de Caminha duas epígrafes que abrem esses ditos poemas da juventude. Aliás, vale lembrar que Caminha falecera ainda jovem, talvez não para a sua época, em que os homens já aparentavam ser velhos bastante cedo. Como exemplo desse fato, vale lembrar aqui as figuras de José de Alencar e do imperador D. Pedro II. A primeira epígrafe, em francês, é da escritora George Sand; a segunda é do escritor português Almeida Garret. Assim, Caminha prenunciava nesse seu primeiro livro as duas possibilidades de diálogo que viria a ter ao longo de sua carreira como escritor: França e Portugal. As mesmas duas possibilidades de diálogo que esteve presente junto aos membros da Padaria Espiritual. De Sand lemos: "*Si je passe pour fou, si je le deviens, qu'importe! J'aurai vécu dans uns sphère idéal, e* [sic] *je serai peut-être plus hereux que tous les sages de la terre*".[2] De Garret, lemos: "Foi só meu coração que fez meus versos...". Entre a loucura e os devaneios do coração foi onde se colocou o poeta iniciante, marcando, assim, a incerteza da qualidade daqueles versos que entregava ao público. E assim demonstrava aderir à estética romântica.

Mais importante do que dizer que esse poeta ainda não era o Adolfo Caminha que conheceremos em seus romances é constatar que o poeta transitara pelo romantismo e que os escritores românticos, como o já citado José de Alencar, ainda eram referenciados em suas *Cartas literárias*, mais precisamente nos artigos "Novos e velhos" e "À sombra de Molière", aquele de 1893 e este de 1894, quando *A normalista*, romance claramente naturalista, já estava publicado e circulando entre os leitores. O fato é que Adolfo Caminha viveu o período que Afrânio Coutinho chamou de "encruzilhada literária", como vimos anteriormente. O final do século XIX caracterizou-se pela confluência de estéticas ao que Adolfo Caminha não passou incólume. A poesia romântica, o romance

2 "Se eu passo por louco, se eu me torno louco, que importa! Eu teria vivido em uma esfera ideal e seria talvez mais feliz que todos os sábios da terra" (Tradução nossa).

naturalista, a defesa de Cruz e Souza nos seus textos críticos são exemplos da experiência de viver entre estéticas literárias.

A escolha de George Sand pode indicar também o gosto de Adolfo Caminha pelas personalidades controversas e polêmicas. Gosto esse que se foi fazendo mais e mais presente em suas leituras como veremos ao tratarmos de autores que ele mesmo os considerou como "obscuros". George Sand era romântica, porém já dotada de interesses pelo socialismo mesmo que romântico e utópico. Ela foi uma das primeiras mulheres a viver de seu trabalho como escritora, além, é claro, de tecer uma importante rede de relações entre os grandes nomes de sua época.[3] Essa epígrafe de Sand traz também um certo gosto pelo afastamento, pela crítica aos estabelecido, a afeição ao louco como aquele que está fora da ordem, e por assim o estar se encontra em melhor situação, criando uma ordem própria. Trata-se de uma leitura romântica da loucura, que equipara o louco ao gênio. Esses gostos parecem também ter acompanhado Adolfo Caminha ao longo da escrita de sua obra.

No caso do escritor português, sabemos que Garrett foi um dos iniciadores do romantismo em seu país com a publicação, em 1825, em Paris, de *Camões*. Dizemos um dos iniciadores, pois Saraiva & Lopes (1975, p.741) preferem dar a primazia do feito a Alexandre Herculano com *A voz do profeta*. Questão de primazia à parte, o que nos interessa é reforçar a aproximação de Adolfo Caminha com a estética romântica, a mesma que ele em alguns momentos fez questão de combater, servindo-lhe até mesmo como aspecto de formação de personagem como o foi, por exemplo, com o José Pereira no seu romance *A normalista*. Segundo lemos, essa personagem escrevia "contos femininos em estilo 1830" (Caminha, 1998, p.71) numa referência aqui ao romantismo, valendo justamente lembrar que é de 1836 que a historiografia literária brasileira data o início dessa estética literária com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães. Mesmo criticando a estética romântica, Caminha não deixou de cultivá-la ou de lhe reconhecer os seus valores.

Infelizmente, não sabemos ao certo de quais obras são essas duas epígrafes; porém, ainda assim, elas evidenciam a ligação de Caminha com a estética romântica o que se repete ao longo da sua obra, denotando haver uma coerência entre elas e o conteúdo. No interior do livro, encontramos um poema intitulado

3 Cf. *Le Robert des grands écrivains de la langue française* (2000, p.1252-9). *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française* (1999, p.938-9). Ambrière (1990, p.435-41).

Margarida, numa referência direta a *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. O poema de Caminha, que é formado por três partes, – "Em Pariz", "No Campo" e novamente "Em Pariz" – como se essas fossem três atos de uma peça teatral, traz como personagens Margarida e Armando como numa referência à peça e ao romance no qual encontramos Marguerite Gautier e Armand Duval como protagonistas. Esse poema de Caminha traz uma epígrafe de Victor Hugo – "*N'insultez jamais une femme qui tombe*!"[4] – e uma outra de Boileau, essa infelizmente ilegível em razão da péssima qualidade de impressão do livro.

Victor Hugo, porém, não figurou somente com uma epígrafe. Seu nome é o título de um poema escrito por ocasião de sua morte e traz como epígrafe esse verso de Castro Alves: "Mestre do mundo! Sol da eternidade!...", que faz parte do poema "Sub Tegmine Fagi", de 1867, do livro *Espumas flutuantes*. Nesse poema de Castro Alves (1960, p.101) lemos: "Irei contigo, pelos ermos – lento – / Cismando, ao pôr do sol, num pensamento/ Do nosso velho Hugo/ – *Mestre do mundo! Sol da eternidade!...*/ Para ter por planêta a humanidade,/ Deus num *cêrro o fixou*" (grifo nosso). Esse é o primeiro indício de leitura da obra de Castro Alves que encontramos na obra ficcional de Adolfo Caminha e não será o único, como veremos adiante. Voltaremos ainda a esse poema e à sua relação com *As bucólicas*, de Virgílio ao tratarmos neste capítulo dos contos de Adolfo Caminha.

O poema de Caminha remete à ocasião em que estando ele discursando diante do Imperador D. Pedro II na Escola de Marinha, justamente para lembrar da morte daquele poeta francês, lamentou que esse não pudesse ver o Brasil transformado em uma República. Em "Notas do final do livro" lemos: "Os versos á Victor Hugo foram escriptos por occasião da morte do autor dos 'Miseraveis', ainda sob a dolorosa impressão do programma que annunciava á capital do Império o passamento do immortal poeta francez" (Caminha, 1887a, p.40). Mas se a recorrência dos autores românticos é exemplo de permanência, há nesse livro exemplos de ruptura ou, pelo menos, do início dela com a estética citada ou com uma face sua e reconhecimento de que o romantismo teria outros rostos como por exemplo o gótico.

Desse seu primeiro livro vale ainda destacar o seguinte fato: ele já apontaria para uma das características de Adolfo Caminha como autor naturalista: a

4 "Não insulteis jamais uma mulher que cai!" (Tradução nossa).

preocupação com a referencialidade, sobretudo uma referencialidade trágica como encontramos no poema intitulado "A creança suicida", que abaixo transcrevemos:

A creança suicida

Pobre creança!... Pobre... Um pensamento impuro
apagou-te da mente os sonhos infantis...
Quanta dôr! quanto amor no teu semblante puro
ao ver-te só no mundo entregue aos homens vis!...

E um dia a sociedade, esse vampiro enorme,
que o sangue chupa ao justo e poupa a tyrannia,
essa ave negra, vio-te, arroxeado e informe,
o corpo de creança, a alma... já não via!...

Como era triste o quadro! A bocca se entreabria
como s'inda quizesse um ai! Soltar ao mundo.
A negra multidão te olhava e parecia
tocada de pavor e de um odio profundo!

Via-se em cada rosto um riso de ironia,
como desafiando os céos e o mundo inteiro.
Uma creança loira os labios entreabria
e apontava sorrindo o corpo do caixeiro!...
E o corpo, já sem vida, o vento balouçava!
Era como uma lampada sombria, negra,
alumiando o povo... A multidão seismava
e ouvia-se distante a voz da tontinegra...

Dezembro, 1885.

Mais uma vez na ditas "Notas" lemos a respeito desse poema:

"A creança suicida". Esta poesia lembra um facto acontecido no Rio de Janeiro em fins de 1885 e que muito horrorisou a Côrte do Império. A imprensa referio-se unisona a esse acto talvez inocente de uma creança que apenas estrava na vida. Eis a carta deixada pelo pobresinho:

"Eu vou dizer o que sinto dentro do meu coração. Eu vou fazer uma asneira, conheço que é, mas é por causa de eu pensar de [...] e de meus irmãos. Eu estou empregado trabalhando para uns e outros, de graça, e eu sem lenços para assoar, sem botinas para calçar, sem dinheiro para o bond. E uma vez vim a pé da [...] Real

> Grandeza, em Botafogo, á rua Sete de Setembro n. 119. [...] isso... bem pensado, não e para se ter pena e doer o coração? depois de ver meus irmãos desgraçados, sem ter, coitados, roupa [...] vestirem e sabe Deos sem comida para comerem, coitados. E eu lembrando disto tudo e mão tendo para socorrer não tenho coragem de vel-os nesta triste miseria e por isso mato-me porque não [...] em mais nada e o mais adeos.
>
> "Lembrança a quem por mim perguntar."
>
> Esta carta foi publicada pelo "Diario de Noticias" de 6 de dezembro.
>
> A creança que tinha 13 annos chamava-se José Alves de Castro. (ibidem)

O aspecto trágico do poema parece ter exigido de seu autor uma justificativa, uma explicação. Transformar um fato até então impensado – o suicídio de uma criança – em poesia exigiu do poeta um forte amparo na referencialidade, o que fez que ele recorresse aos jornais e ainda trouxesse à cena a fala de sua "personagem". Talvez, o fato trágico carecesse de referencialidade para ser aceito como representação. O gosto pelo trágico, sobretudo ao dar à sociedade a imagem de um vampiro, bem como o ambiente e as imagens agourentas parecem se manter ao longo da obra de Caminha, destacadamente em seu romance *Bom-Crioulo*, cujo primeiro capítulo traz, segundo Leonardo Mendes, fortes traços do estilo gótico, que é também um modo de representação do romantismo. Ainda segundo Mendes (2000, p.122), o gótico é:

> Originário do romance sentimental, o gótico surge das narrativas românticas de terror. O gótico romântico trata da condição atormentada de uma criatura suspensa entre os extremos da fé e do ceticismo, da beatitude e do horror, do ser e do nada, do amor e do ódio. O ser gótico tragicamente dividido revela o rio barroco subterrâneo que atravessa a província romântica, unindo ambos na mesma revolta contra a ordem clássica. Ao combinar o terror com o horror e o mistério, as narrativas góticas criam uma atmosfera de *apreensão*...

Talvez esse poema seja o ápice do trágico nesse livro de Caminha. Todo o livro é marcado por passagens trágicas, desde a dedicatória à sua mãe já falecida, bem como nos poemas "Tristeza no lar", "Melancolia", "Aquelle lenço" e "Convalescente", mas também respingando nos demais poemas, uns mais outros menos. Concluímos a abertura desse pacote da biblioteca de Caminha por dizer que os indícios aqui apresentados nos possibilitara conhecer um pouco de Adolfo Caminha como autor-leitor e, notadamente, o seu diálogo com a literatura romântica com a qual as histórias da literatura que registram

o seu nome e os títulos da sua obra pouco o identificam ou o fazem a modo de exceção ou de outra rubrica, a nosso ver, pouco esclarecedora. Esse diálogo não cessa em seu primeiro livro, pois ele se estende para o segundo como veremos ao abrir o segundo pacote de sua biblioteca.

Segundo pacote

Este segundo pacote da biblioteca de Caminha traz em sua etiqueta o título de seu segundo livro, *Judith e Lágrimas de um crente*, de 1887, que, para Lucio Jaguar, pseudônimo do Padeiro Tibúrcio de Freitas:

> foram apenas uma vaidade muito bem entendida de alumno talentoso que ao concluir o seu curso de "humanidade", achou que devia assignalar a sua passagem pela Escola com alguma cousa mais do que uma estudantada ali qual quer! um livro, uma obra d'arte que em todo o tempo falasse de sua cerebração.
>
> Foi, pois, sob este impulso que elle escreveu seu primeiro livro ás vesperas do exame, emquanto recordava os pontos esquecidos do programma. Com a mesma ponta de lapis com que ia resolvendo os theoremas e as equações esquecidas, foi elle, dia a dia, construindo os ingenuos e simples capitulos da "Judith".
>
> Era uma vaidade a satisfazer que elle tinha. O livro podia pertencer a qualquer escola, isto, neste tempo para ele era cousa muito secundaria; o que o preocupava era que o livro fosse publicado n'aquelles dias, antes que a Armada contasse mais um tenente.[5]
>
> E foi o que se deu. Antes de um galão por seu brilho de lantejoula na manga da farda do official, já elle havia sido ungido com a santa unção da critica que viu no jovem militar um talento de eleição que desabrochava.

Essa citação é, possivelmente, a certidão de nascimento mais completa do segundo livro de Caminha, que é formado por dois longos contos. A extensão do primeiro, com dezessete capítulos, bem como a sua forma fazem dele mais uma novela do que um conto propriamente dito. Obviamente que a trama narrativa ainda não é tão complexa quanto a de *A normalista* e nos romances posteriores a esse. O número de personagem também não é tão grande que permita um maior número de ações. O mesmo também se pode dizer do segundo, no entanto esse é um pouco mais curto que o anterior, contando somente quatorze

5 Cf. Jaguar, A Normalista. In: *O Pão da Padaria Espiritual* (1892, p.5).

capítulos e uma trama narrativa também não complexa. As páginas dos dois contos possuem numeração distintas: o primeiro vai de 1 a 115; o segundo de 1 a 57. Vale destacar também que no original o segundo conto possuiria somente 53 páginas, o que de fato não se confirma. *Lágrimas de um crente* tem de fato 57 páginas, uma vez que alguns números foram trocados ou repetidos.

Do que, porém, trata *Judith*? A sua narrativa se passa em 1879. Nela, o leitor conhece a história de Judith, a protagonista, órfã de pai e mãe, que, por influência do irmão, Alberto, casou-se com o comendador Soares, bem mais velho do que ela, o que a desagrada tanto quanto o casamento por interesse. Alberto é o que o narrador chamou de "um libertino gasto". Ele se aproveita da riqueza do cunhado e, entre uma embriaguez e outra, jura amor à irmã. Essa, inconformada com a própria situação e a vida do irmão, que considera dissoluta, passa a receber os galanteios de Edmundo B. como uma expectativa de, enfim, encontrar o grande amor. Os galanteios acontecem quando Soares a deixa na companhia do irmão e vai à fazenda a fim de conter uma revolta dos escravos.

Na fazenda, o comendador Soares recebe uma carta anônima denunciando as visitas de Edmundo à Judith, o que faz que Soares volte à cidade onde chega justamente na hora em que os dois iam fugir. Surpreendido, Edmundo é atingido e Judith é impedida de fugir. Edmundo deixa o Brasil e vai para os Estados Unidos. Judith e Alberto são aconselhados por Soares a deixar a casa dele, que não os queria mal, mas que precisava manter a sua honra limpa, desfazendo-se da traidora. Alberto, que se arrepende da vida que levava, procura o padre Nogueira, que era conhecido de sua mãe. Judith e ele vão viver em companhia do sacerdote.

Esse segundo livro de Adolfo Caminha foi dedicado ao seu pai, Raimundo Ferreira dos Santos Caminha, que à época ainda estava vivo, uma vez que veio a falecer em 23 de abril de 1893. O conto Judith tem como epígrafes estas palavras de Madame de Staël: "*Il'y a dans un mariage malhereux une force de douleur qui depasse toutes les autres peines de ce monde*".[6] No centro desse conto está o tema do casamento infeliz, que tanto movimentou os românticos. Está também a crítica ao casamento entre uma mulher jovem e um homem bem mais velho, tema esse que encontramos em *Senhora*, de José de Alencar, que

6 "Há em um casamento infeliz um dor tão forte que ultrapassa as outras penas deste mundo" (Tradução nossa).

considerou como indesejada a união de Aurélia com o Sr. Lemos, seu tio e tutor. Para esse tema não poderia haver melhor epígrafe do que essa de Mme de Staël, justamente ela que fornecera "*des idées (plus que des thèmes) aux Romantiques*".[7]

No livro de Caminha não há indicação de qual obra de Mme de Staël foi retirada a citada epígrafe; no entanto, acreditamos que se trate de seus dois romances *Delphine* e *Corrine ou l'Italie*, o primeiro é de 1802 e o segundo, de 1807. Sobre *Delphine*, lemos: "*L'eloge du divorce que contient* Delphine *se situe dans le contexte d'une douloureuse et déjà ancienne opposition de la romancière à la morale profesée par sa mère*".[8] Ou seja, houve a preocupação de Caminha em definir uma linha de relação entre a epigrafe e o conteúdo direto do conto, já anunciando para os seus leitores e leitoras o que encontrariam pela frente.

Em *Judith*, encontramos no terceiro capítulo a personagem do comendador Soares lendo o *Jornal do Commercio*, mais precisamente a "parte Commercial, cambios, etc.". O que já apresenta uma relação entre a literatura e os periódicos, a mesma relação que constaremos no conjunto da obra de Caminha e que, de fato, era bem comum entre os homens de letras no Brasil do final do século XIX. Na mesma cena em que o comendador lê o jornal citado, uma chamada à porta, enquanto as personagens almoçam, os faz pensar que se tratasse do entregador da *Revista Ilustrada*, o que reforça a relação já citada, e que se repete ao longo do conto uma vez que são nomeados outros periódicos como a *Gazeta*, o *Jornal*, o *Paiz*. A literatura e a imprensa de circulação ou propriamente literária estavam alimentando-se constantemente, valendo-se uma da outra. São exemplos de construções de representações, lembrando aqui o conceito de Chartier, realizadas dentro da própria representação por meio da linguagem poética.

Nas conversas entre Alberto e Judith há referência às histórias da Carochinha e do afamado João de Calais, uma das narrativas tradicionais da literatura oral e de cordel que circulava e ainda circula no Brasil, notadamente no Nordeste. São geralmente histórias que se contam em família ou entre amigos como podemos constatar nessa cena de *Judith* na fala de Alberto: "– Não faz mal. Elle hoje hade vir outra vez e, então, passaremos a noute ou

---

7 "idéias (mais que temas) aos Românticos" (Tradução nossa), Ambrière (1990, p.40).

8 "O elogio do divórcio contido em *Delphine* se situa no contexto de uma dolorosa e já antiga oposição da romancista à moral professada por sua mãe" (Tradução nossa). Ambrière (1990, p.43).

jogando o *ècarté* ou contando histórias, ainda que sejão da Carochinha ou do João de Calais" (ibidem, p.59). Assim como as obras citadas mostram-se como constituidoras de momentos, situações e apontam para fatos vindouros, guiando a leitura, elas também fazem parte da constituição das personagens como é, nesse conto, o caso da personagem Edmundo, o galanteador que teria seduzido Judith:

> Detenhamo-nos a porta do quarto de Edmundo, um compartimento bem arejado, fresco, mas, onde reinava a maior desordem. Trouxas de roupa suja por debaixo da cama entregues aos ratos e ás baratas, calças de todas as côres e feitios, paletós e sobre-casacas misturavam-se pelos cabides e nada faltava alli para que um rapaz da tempera do filho do barão de... sahisse elegantemente vestido e penteado á ultima moda. O leito estava desarranjado como si alguem acabasse de se espojar sobre elle, e a cabeceira o romance de Zola *Nana*, com as folhas machucadas que o vento açoitava. (ibidem, p.103)

Por esse indício, ou seja, pela citação do romance de Zola, vemos que Adolfo Caminha já tomara conhecimento da existência de *Nana*, publicado em 1880 como parte de *Les Rougon-Macquart*. Não é por acaso que esse romance de Zola é citado, pois como sabemos, a sua personagem é uma cortesã. Assim como encontraremos em *A normalista*, o narrador preocupa-se em descrever o espaço mais íntimo em que vive a sua personagem, ou seja, o quarto. Juntando-se à escolha do romance o ambiente em que o livro se encontrava vemos que a sua função na trama narrativa é conformar ainda mais a personalidade de Edmundo. *Nana* se insere na longa linhagem de cortesãs que talvez tenha surgido na literatura francesa com *Manon Lescaut*, de 1731, do Abade Prevost, seguida de *A Dama das Camélias*, de 1848, de Alexandre Dumas Filho, já aqui citada quando tratamos do primeiro livro de Caminha. No Brasil, podemos juntar a elas *Lucíola*, de 1862, de José de Alencar. Melhor leitura parecia não haver para a personagem Edmundo, ele mesmo representado como uma versão masculina de Nana.

Ainda a respeito dos indícios de leitura que encontramos em Judith estão os livros do padre Nogueira com quem Judith e seu irmão foram morar após deixarem a casa do comendador. A casa do sacerdote é assim descrita:

> Não havia um canto onde não estivesse um relicario, uma imagem de santo. Entre as duas janellas que abriam para o jardim ficava a estante repleta de obras religiosas e livros catholicos. Ahi estavam ricamente encadernados a famosa e

> inprescindivel (sic) Biblia Sagrada, a vida de Jesus de E. Renan, o Martyr do Golgotha de Escrich entre outras obras importantes como as de Homero e Virgilio. (ibidem, p.94)

Vemos que espaço e leitura, nesse caso, se imbricam, compõem o ambiente em que vivia o sacerdote com quem os irmãos, agora distantes da vida fidalga, foram morar. A austeridade e a bondade que suscita a presença das imagens dos santos parecem confrontar com o ambiente em que viviam Judith e Alberto. Os títulos indicados – *A vida de Jesus*, de Ernest Renan; *O martir do gólgota*, de Henrique Perez Escrich; as obras de Homero e Virgílio, que não são nomeadas – se contrapõem aos títulos anteriormente citados, marcando, desse modo, uma modificação na vida das personagens.

Pelas obras aqui arroladas percebemos que nesses primeiros livros Adolfo Caminha se prepara para escrever aqueles outros mais densos, não somente em volume de matéria escrita, mas, sobretudo, densos na trama e nos elementos principais da narrativa que ele enriqueceu com referências as mais diversas das leituras que realizou ao longo de sua formação e de sua atuação como escritor. O teor romântico do conto parece evidente. E talvez o primeiro argumento dessa afirmação já esteja em seu título, onde encontramos o significante "lágrimas" como forma de marcar o sentimentalismo e a emoção. A esse respeito afirmaram Rosenfeld & Guinsbourg (1978, p.264-5):

> Entre os antecedentes do movimento romântico, também é digna de nota a onda de sentimentalismo burguês que se espraia pelo século XVIII. Um tom intensamente emotivo, que extravasa em especial os romances ingleses de Richardson, Sterne, Goldsmith, invade a literatura européia. O jovem Goethe, tal como ele próprio se descreve mais tarde em *Dichtung und Warheit* ("Poesia e Verdade"), chora sobre estes romances. E não só ele, pois na mesma obra, que é um grande panorama da vida intelectual alemã na segunda metade do século XVIII, vê-se como todo mundo o acompanha nesse choro. O pranto é geral. As lágrimas umedecem boa parte da correspondência daquela época. Assim, quando Wieland, o poeta exponencial do rococó alemão, volta à cidade natal, após dez anos de ausência, e encontra a namorada de sua juventude, os dois estacam à distância de uma dezena de metros um do outro, estremecem e se entreolham longamente; depois, ela dá alguns passos à frente e ele retrocede, ela abre os braços, ele se precipita ao seu encontro e cai, ela o levanta, os dois enfim se beijam e choram abundantemente um nos braços do outro. Mas as lágrimas têm vez outrossim na França da Ilustração, onde surge a *comédie larmoyante*, de Destouche e Diderot. Aliás a tragédia burguesa, um gênero de peça que começa

> então a ser cultivado, é também extremamente sentimental. É o caso de *Miss Sara Sampson*, de Lessing, texto escrito em 1755 e que constitui o primeiro êxito do autor. Segundo as descrições da época, o público se comovia a tal ponto com o cruel destino da pobre moça, raptada, seduzida e envenenada que se desfazia em lágrimas, horas a fio. Não menos lamentos terá provocado o romance de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, uma das mais lídimas expressões dessa corrente sentimentalista.

Se *Judith* traz uma epígrafe retirada da obra de Mme de Staël, em *Lágrimas de um crente* encontramos uma citação da obra de Victor Hugo: "*Oui, tout grand coeur a droit aux grands infortunes*".[9] Assim como no conto anterior, essa citação já prenuncia o que o leitor encontrará no interior do livro. Mas há nesse conto um outro elemento que o distingue do anterior. Foi possivelmente em *Lágrimas de um crente* que, pela primeira vez, Adolfo Caminha tenha se dirigido aos seus leitores. Na portada do conto lemos:

> Ao leitor
>
> O leitor piedoso que tantas vezes tem honrado os hospitaes e casa de mizericordia com a sua amavel e consoladora presença, que tem lido na fronte macilenta de tantos infelizes historias as mais tristes, não se recusará acompanhar-me á um destes estabelecimentos de caridade, certo de que pouco tem a perder com a visita.
>
> E' um instante, leitor.
>
> N'aquelle compartimento que alli vês, á entrada, habita um moribundo. Entremos sem ruido. Vêde? Tenue claridade ilumina-lhe o semblante cadaverico. Ouvis? Quasi que não se lhe percebe a respiração. Parece resomnar; não acordemol-o. Aquelle corpo quasi sem vida occulta uma alma de heróe, mas desses heróes obscuros que passam sem deixar nome na historia.
>
> Queres ler a vida deste martyr, leitor? Vem commigo, approxima-te de vagar, pé ante pé, Este manuscripto que aqui vês a cabeceira do doente contem a sua existencia inteira. Sejamos indiscretos uma vez na nossa vida. Leia-mos juntos o que dizem estas paginas escriptas em caracteres tremulos, talvez em noites de insomnia: *Lagrimas de um crente*.

Além de ser a primeira vez que Adolfo Caminha usa o recurso do narratário, explicitando um diálogo com seu leitor, que ele considera ser piedoso, esse é mais um recurso característico das narrativas românticas como podemos constatar em vários romances de José de Alencar (2003a, p.10), como em *Diva*:

---

9 "Sim, todo grande coração tem direito aos grandes infortúnios" (Tradução nossa).

Um belo dia recebi pelo seguro uma carta de Amaral; envolvia um volumoso manuscrito, e dizia: "Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão. Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias de minha vida íntima: desde então comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história nesta carta. Foste meu confidente, Paulo, sem o saberes; só a lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto de mina alma."

O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura.

P.

Achar um manuscrito ou recebê-lo de alguém, que não sabemos bem ao certo de quem se trataria, mas que narrava a história de uma personagem, dava ares de verossimilhança aos fatos narrados. Norma Goldstein (2003, p.3), a respeito de textos trocados entre o narrador e o narratário, afirmou sobre o romance *Diva*, de Alencar:

Um bilhete, endereçado "a G. M.", inicia o romance *Diva*, de José de Alencar. Trata-se de um engenhoso ardil cuja função – como a de outros ingredientes romanescos da trama – é sugerir ao leitor a veracidade do relato que se segue, o 'manuscrito' em que o narrador-personagem, Augusto Amaral, conta o desenrolar de seu namoro com a bela Emília Duarte. Desta forma, sentir-se-ia o público da época (1864) mais próximo do episódio vivido pelos heróis do livro. Deve-se ter presente que a ficção romântica destinava-se a leitores que buscavam entretenimento e que visavam a identificar-se com os apaixonados da obra; peripécias e lances imprevistos envolviam o par amoroso, até que fosse superado o obstáculo à sua união.

Ainda nas obras de Alencar, mais precisamente no romance *Lucíola*, encontramos o uso do artifício das cartas, que também se estabelece numa correspondência trocada entra narrador e narratário. No centro dessa correspondência está o romance, que o leitor lê na forma impressa. Em *Lucíola*, lemos: "Ao Autor. Reuni as suas cartas e fiz um livro. Eis o destino que lhe dou. Novembro de 1861. G. M." (Alencar, 2003b, p.11). Em *Cinco minutos* o artifício não é uma carta, mas a transformação da ficção em história: "É uma história curiosa a que vou lhe contar, minha prima. Mas é uma história, e não um romance" (Alencar, 1959, v.1, p.181). Nesse caso, a palavra história pode ser substituída pela palavra verdade ou similar como fato.

Como vemos, o artifício usado por Caminha é característico da narrativa romântica, mas, além de servir aos objetivos e circunstâncias citados antes,

esse tipo de artifício funciona como um desvio ou descolamento entre aquilo que se narra e aquele que narra. Há no interior desse afastamento uma suposta delegação de escrita, que, pela ausência, traz à cena a atuação de terceiros, mesmo que esses não sejam diretamente nomeados.

Há também nesse fato, e mais precisamente nessas "Lágrimas de um crente", a produção de uma aproximação entre o narrador e o leitor por meio de palavras e expressões de convencimento, procurando fazer o leitor desvendar a história de um herói obscuro, doente, miserável, recolhido a uma casa de misericórdia, de quem se deve ter pena e comiseração. Por meio dessas palavras dedicadas ao leitor procura-se estabelecer com ele uma relação de intimidade. Constrói-se, desse modo, mais uma prática de representação. O que o narratário e o leitor, aliás ele é nomeado, lerão é um manuscrito, e nesse ponto o mundo do impresso se encontra com o mundo da escrita à mão, ou seja, o encontro de um meio de produção mecanizado e de grande escala encontra-se com o mundo da palavra grafada na intimidade com os instrumentos de sua gravação: pena, tinta e papel.

Muitas vezes esse recurso é apontado na tradição da crítica literária como a criação de uma circunstância de verdade, como já vimos ao ler a citação de Norma Goldstein; no entanto, ele jamais é pensado como uma representação das circunstâncias e das condições de produção que, naquele momento, ainda eram vigentes no Brasil provocando a coexistência de suportes e práticas de escrita: o impresso e a indústria da impressão, o manuscrito e a manufatura da escrita. Esse manuscrito com o qual o leitor conhecerá a história do herói obscuro é exatamente o conto "Lágrimas de um crente", que ele já tem em mãos no suporte impresso. Então, por que criar essa representação? Por que representar o manuscrito dentro do livro impresso? O manuscrito é uma representação no livro impresso e pelo qual o leitor pagou, o mesmo que ele guardará em suas estantes; é aquele que o fará companhia em seus momentos de lazer. Esse livro impresso tem um formato, as palavras estão gravadas em suas páginas de forma mecânica, mas, ainda assim, é ao manuscrito que o autor recorre.

Como representação, o manuscrito é também uma memória trazida à cena, não somente a memória da vida de uma personagem, mas podemos dizer também que é a memória das condições de produção da literatura. O manuscrito como memória dessas condições tende a desaparecer da cena do livro à medida que, no século XX, a indústria do livro se desenvolve e se efetua. Se, nesse caso, ou seja, no século XX, o manuscrito é trazido à cena, é para dar a narrativa

um certo ar de mistério ou para contar aquilo que ainda não é público como também vemos nesse caso específico do livro de Adolfo Caminha. No século XX, o que vemos é a presença do livro dentro do livro por meio do recurso do *mise en abîme*, cujo exemplo clássico na literatura brasileira do período seria o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Voltemos, porém, ao caso do conto "Lágrimas de um crente" e ao século XIX. O fato de recorrer ao leitor de forma mais explícita, de chamá-lo a conhecer o herói da trama narrativa, de desvendar na companhia do narrador a vida desse moribundo e a consequente narrativa dos fatos é um exemplo da consciência que aos poucos foi adquirindo o autor a respeito do papel da leitura. O leitor é chamado a ler. Em outras palavras, o leitor é chamado a desvendar o manuscrito que um outro escrevera, ou seja, a dar ao público a escrita delegada por um outro, mas que se efetiva na sua leitura que denuncia a representação de uma escrita não existente porém já configurada em livro: "Este manuscripto que aqui vês a cabeceira do doente contem a sua existencia inteira" e esse "manuscripto" se chama: "Lágrimas de um crente".

Assim, já no início do livro as relações entre escrita e leitura se evidenciam por meio da representação dessas. Na obra de Adolfo Caminha, essas relações se tornam mais constantes à medida que as suas narrativas se fortalecem e, mais e mais, o autor vai avançando no sistema ou campo literário, inserindo-se nas várias atividades que o conformavam naqueles idos anos do século XIX, sendo a leitura uma delas. Mas o que conta o suposto manuscrito? Quem é, enfim, o herói obscuro, o mártir, o moribundo da narrativa escrita à mão, mas impressa no livro?

O primeiro capítulo é uma espécie de dedicatória do conto a um amigo, cujo nome ficamos conhecendo no sexto capítulo, trata-se de Luiz – "O resto tu sabes, Luiz" (Caminha, 1887b, p.32) – supostamente aquele mesmo que convidara o leitor a ler com ele a história do mártir esquecido. Nele, lemos: "Escrevo-te do leito, desse lugar sagrado onde o homem nasce ama e morre" (ibidem, p.9). Ao final do capítulo, lemos: "Lerás n'este manuscripto como no próprio livro de minh'alma. Deos, esse meo pai e pai de todo o mundo, há de permitir que eu conclúa esta historia sombria. Quarda-a [sic] como uma reliquia, que são páginas da alma de um desgraçado" (ibidem). Assim, vemos que a ideia do manuscrito veio do interior da narrativa, veio daquele que a "escreveu". A personagem chama o livro de "páginas", ainda que acima as chamasse de livro, o livro da sua alma. No entanto, sabemos também que o

autor do livro é Adolfo Caminha. Temos, assim, um autor do livro e outro do manuscrito, o que faz do resultado final ser uma poligrafia, nesse caso, uma grafia de várias mãos.

"Lágrimas de um crente" conta a história de Eduardo, o martir, que fora abandonado pelos pais biológicos e adotado por Edwiges T, uma prostituta, que faleceu vitimada pela tuberculose, deixando-o novamente órfão, fazendo que ele abandonasse os estudos de medicina para ser professor aos dezoito anos, mais precisamente professor de matemática para crianças. Assim, a vida de Eduardo passou a ser mais difícil com a morte de Edwiges como podemos concluir da leitura deste trecho sobre a sua habitação: "So os meos discipulos sabiam que eu morava em um humilde cubiculo da cidade, eu, um explicador de mathematicas" (ibidem, p.35). Mas o ideal de Eduardo não era de fato a medicina, era a poesia. No entanto, a necessidade do estômago o fez dedicar-se ao ensino:

> Preciso é que te diga, meo amigo, eu sempre fui avesso ás mathematicas; era um sacrificio para mim o fazer um calculo por mais simples que fosse.
>
> Uma imaginação como a minha não pode cuidar das cousas positivas.
>
> O Ideal era a minha patria predilecta.
>
> Mas era preciso voltar o olhar para baixo.
>
> Desgraçados os poetas si levassem a vida inteira a fazer poesia. Para isso seria preciso que não existisse esse orgão faminto que se chama – estomago. (ibidem, p.34)

Essa personagem é possivelmente a primeira manifestação do pensamento de Caminha a respeito do trabalho do escritor, trabalho esse cuja remuneração ele defenderá em seu livro *Cartas literárias* e como já o vimos em capítulo específico. Mas continuemos com a narrativa de "Lágrimas de um crente". Eduardo estava na época de descobrir o amor. Indo à casa de um dos seus alunos – o Luizinho –, que logo ele compara ao *Raphaël*, romance de Alphonse de Lamartine, publicado em 1849: "Já leste o 'Raphael' de Lamartine? Luizinho e Raphael deviam-se parecer" – citando mais um romântico, ele conhece Lucinda, por quem se apaixona. Entra em cena o dinheiro para impedir que os dois se amem. Sempre os cobres a separar os amantes românticos. O primeiro encontro é também a ocasião do constrangimento pelo fato de Eduardo não ter como apresentar-se decentemente vestido em um salão de festas:

> A minha cabelleira basta devia causar riso áquella sociedade avida de prazeres.
>
> Uma velha sobrecasaca, um chapéo que de cinzento mudara-se em verde, umas calças ainda cheirando a benzina era o traje elegante com que eu ia me apresentar a familia do Luizinho. Pobre de mim! De quantos [sic] zombarias seria eu victima essa noite! Todos me olham espantados como si vissem em mim outro judeo errante. Muitos evitaram os meos comprimentos [sic] disfarçando a repugnancia. (ibidem, p.40)

Esse drama de Eduardo também o encontramos no José Pereira, editor da *Província*, no romance *A normalista*, o que, pode-se dizer, que faz de Eduardo um ensaio para a formação daquela personagem mais bem construída no romance de 1893, passados então seis anos. O pai de Lucinda se opôs ao namoro dos dois e Eduardo resolve então ir à Guerra do Paraguai: "Dous sentimentos sublimes palpitavam dentro do meo coração: o amor da Patria e o amor de Lucinda" (ibidem, p.47). Sentimentos mais românticos essa personagem não poderia ter. Voltando da guerra e indo à casa de sua amada, condecorado, porém sem uma perna, Eduardo não a encontra mais. Lucinda, não tendo como unir-se a ele, entrou para o convento em Santa Tereza, onde, dias depois, ele a escuta cantar no coro. Eduardo retorna ao convento mais uma vez, no entanto não escuta mais a voz da freira, que depois soube haver morrido: "Perguntei si havia morrido alguém. – Sim, disse-me uma irmã. Morreu a menina Lucinda" (ibidem, p.56).

Assim como no primeiro conto, nesse não há muitos indícios de leituras feitas por Adolfo Caminha, ao menos não o há de forma mais aparente; no entanto, vemos que o autor já realizava leituras entre o romantismo, representado por *Raphaël*, de Lamartine, e *Nana*, de Zola. Se ao mesmo tempo as leituras românticas se mostram como exemplos de permanência, a presença do título naturalista se mostra como exemplo de mudança ou de deslocamento dos seus interesses estéticos e literários, que, de fato, se tornarão mais evidentes nos romances futuros. Surgem desse movimento outras representações que não seriam possíveis somente com a manutenção, mas que se apoiam no jogo entre manutenção e mudança que, pouco a pouco, o escritor descobrirá, ou, se já as conhecia, foi as utilizando.

Terceiro pacote

No paiz dos yakees, de 1890/1894, é o nome que lemos na etiqueta do terceiro pacote da biblioteca de Caminha. Esse seu livro foi primeiramente publicado no jornal *O Norte*, de Fortaleza, em 1890; somente em 1894 foi

publicado em livro, no Rio de Janeiro, pela Domingos de Magalhães. De 1887, ano da publicação dos dois primeiros livros de Caminha, já teriam se passado três anos quando o livro em questão foi dado ao público. Adolfo Caminha já havia sido exonerado da Marinha e se encontrava em Fortaleza. Passados esses três anos, o que lera o escritor? Que indícios de suas leituras encontramos ao abrir mais este pacote de sua biblioteca?

Na verdade, podemos até dizer que as referências às suas leituras contidas nesse seu livro não correspondem ao período de três anos, uma vez que em *No pais dos ianques* temos a narrativa de sua viagem de instrução aos Estados Unidos, viagem essa que ele realizara entre os dias 19 de fevereiro de 1886 e 7 de dezembro do mesmo ano, quando retornou ao Rio de Janeiro. Esse livro de Caminha traz elementos típicos do diário, como o ordenamento de fatos a partir do recurso das datas, apesar de também fazer uso da organização em capítulos e não em meses como comumente vemos nos diários. Por aquelas datas percebemos que a viagem antecedeu a publicação dos dois primeiros livros, que, assim como já vimos, são de 1887. Adolfo Caminha fora aos Estados Unidos a fim de participar da Exposição Industrial de Nova Orleans na qual o cruzador *Almirante Barroso* foi apresentado como a mais importante criação da engenharia naval brasileira:

> O comandante levava ordem para chegar a Nova Orleans em tempo de assistirmos à abertura da exposição internacional americana, onde o Almirante Barroso devia figurar como legítimo e admirável produto da indústria naval brasileira tão pouco conhecida no estrangeiro. (Caminha, 1979, p.123)

Segundo Adolfo Caminha, o *Almirante Barroso* foi o único produto genuinamente nacional que chamou a atenção dos americanos, em razão, ainda segundo ele, da participação "insignificante" do Brasil na exposição, o que, na sua opinião, se justificava com a "Indiferença, talvez, simples indiferença de nossos governos" (ibidem, p.41). Essa indiferença produzia pavilhões muito acanhados do Brasil ante outros países como o México e os Estados Unidos. Esse fato fazia que o *Almirante Barroso* fosse recebido com surpresa: "– Como? Pois no Brasil também se fabricam navios de guerra? Está muito adiantado o Brasil!" (ibidem, p.40).

No país dos ianques é o registro do encontro de Caminha com os Estados Unidos, o que, segundo Brito Broca (1957a, p.204), não costumava ser comum

entre os nossos homens de letras. Assim, as referências aos Estados Unidos, sobretudo se comparados à França e especialmente a Paris, são raras: "E o livro que nos dá conta dessa excursão, No País dos Ianques (Domingos de Magalhães editor, 1894), constitui um dos primeiros depoimentos de escritor brasileiro sôbre os Estados Unidos, motivo bastante para nos despertar interêsse...".

Essas suas memórias de viagem foram somente publicadas em 1890; assim, o período de três anos caberia ao tempo de escrita. Segundo consta na introdução do livro, ele fora mesmo escrito naquele ano: "Escritas em 1890, as páginas que se vão ler podem não ter a importância de um estudo completo, mas de algum modo têm seu valor intrínseco" (Caminha, 1979, p.116). Logo nas suas primeiras páginas, encontramos o indício de que Caminha fora leitor de Hippolyte Taine, sobre quem afirmou:

> TAINE, o glorioso Taine, o querido filósofo cuja obra admirável tem sido uma espécie de bússola para os que se iniciam na complicada arte da palavra; Taine, o mestre, aconselhava sabiamente, com aquela profundeza de vista e com aquele raro e superior critério de artista e pensador:
>
> *Que chacun dise ce qu'il a vu, et seuleument ce qu'il a vu; les observations, pourvu qu'elles soient personnelles et faites de bonne foi sont toujours utiles.*
>
> Devo a estas palavras a lembrança de escrever as múltiplas impressões, os sucessivos transportes de admiração, de júbilo e tristeza por que passou meu espírito durante meses de viagem nos Estados Unidos. (ibidem, p.115)

Hippolyte Taine foi uma das figuras cujo pensamento mais esteve presente no Brasil do final do século XIX. Na França, *"[il] fut l'un des maîtres à penser de sa génération et de toute la fin de siècle"*.[10] Já vimos que a presença de Taine fora forte junto aos membros da Academia Francesa do Ceará e da Escola do Recife. Era de Taine, por exemplo, a ideia de explicar a obra pelo meio em que fora publicada, bem como a necessidade de aproximar a literatura dos métodos e modelos científicos da época. A propósito de Taine e seu modo de analisar a literatura, lemos:

> *À la fois critique et historien de la littérature, il voulut créer une critique toute scientifique, fonder un théorie sur la relation de l'oeuvre et son milieu, élaborer un*

10 "ele foi um dos mestres no pensamento de sua geração e do todo o fim de século." (Tradução nossa). Ambrière (1990, p.428).

> *système permettant de rechercher la casualité de l'oeuvre et d'expliquer, logiquement et scientifiquement, grâce à la méthode inductive, les cas particuliers par les principes généraux. Ces principes, exposés dans* De l'intelligence, *sont ao nombre de trois: la race, le milieu, le moment, facteurs nécessaires et suffisants pour rendre compte de l'apparition des oeuvres littéraires ou des personnalités historiques.*[11]

Esse determinismo de Taine, essa precisão em dizer somente o que tinha visto de um modo pretensamente ortodoxo parece em princípio ter norteado a escrita de *No país dos ianques*; no entanto, o que constatamos é que não faltou a essa vontade de verdade a atuação do escritor ficcionista, o que fundamenta uma das características ou validades da crítica de Adolfo Caminha, qual seja, a sua relação interna com a ficção. No entanto, ainda quanto ao método de Taine, foi exatamente essa busca pela verdade que parece tê-lo esvaziado, uma vez que, mais e mais, a objetividade passou a ser questionada, sobretudo com o aparecimento das vanguardas europeias e o surgimento das múltiplas possibilidades de representação de uma mesma cena. Parece mesmo ter sido em Taine, e talvez em outros que acreditavam e difundiam esse método, que Adolfo Caminha fundou as bases desse seu modo de olhar e narrar aquilo que via, criando, desse modo, registros de memória que foram, pela especificidade de seu fazer, atravessados pela linguagem tipicamente ficcional.

Feito esse registro da leitura de Taine, o primeiro autor que Caminha citou foi Gustavo Adolfo, que se encontrava preso na nova penitenciária do Recife. Sobre Gustavo Adolfo, afirmou Caminha (1979, p.119):

> Há criminosos de toda espécie, em cujos semblantes retratam-se delitos tenebrosos. Nada, porém, nos comoveu tanto como a história do preso Gustavo Adolfo, que, há quase vinte anos, cumpria a terrível sentença a que fora condenado. Era um desses sentenciados simpáticos que inspiram compaixão a quem os observa de perto.

11 "Quanto à crítica e à história da literatura, ele [Taine] queria criar uma crítica totalmente científica, fundar uma teoria sobre a relação da obra com o seu meio, elaborar um sistema permitindo pesquisar a causalidade da obra e de explicar, logicamente e cientificamente, graças ao método indutivo, os casos particulares pelos princípios gerais. Estes princípios, expostos em De l'intelligence, são em número de três: a raça, o meio, o momento, fatores necessários e suficientes para dar conta da aparição da obras literárias ou das personalidades históricas" (Tradução nossa). Ambrière (1990, p.429).

Gustavo Adolfo faz parte de uma galeria de obscuros que Adolfo Caminha cita ao longo do conjunto de sua obra. A um dos artigos de *Cartas literárias* ele deu exatamente o título de "Os obscuros". O tratamento que ele deu a essas figuras os conforma entre os miseráveis e os mártires. Os miseráveis e os mártires da literatura com os quais ele parecia, de algum modo, assemelhar-se ou identificar-se ou querer-se mostrar como tal em mais um ato de representação da figura do autor. Sendo assim, o retrato que Caminha pintou de Adolfo não podia ser outro. Nesse retrato há algum reconhecimento de um pelo outro, ambos Adolfo:

> Gustavo Adolfo parecia-nos um regenerado, tal o aspecto humilde de sua fisionomia e o tom comovente de sua voz. O isolamento transformara-lhe a alma. A dor tem isto de bom – purifica o espírito, é como um crisol. Esse infame, essas assassino, Gustavo Adolfo, era um mártir. Aquele semblante abatido pela insônia, aquele rosto descarnado, aqueles olhos cansados de chorar, aqueles lábios lívidos de defunto, cansados de repetir a palavra – perdão, lembravam a figura resignada de um moribundo que nada mais espera senão a eterna liberdade – a morte.
>
> Vimo-lo na casa dos condenados, entre as quatro paredes de um miserável cubículo, vestido de preto, barba crescida, macilento, arrependido e só.
>
> Poucos iam incomodá-lo ali, naquela pavorosa solidão, e no entanto ele não odiava ninguém e desejava falar a todos.
>
> Tinha dezenove anos quando a fatalidade o arremessou a Fernando de Noronha. A justiça humana o havia condenado a esta pena infamante – galés perpétuas. (ibidem)

Na tentativa de consolar Gustavo Adolfo, Caminha mais uma vez recorreu a Lamartine: "Console-se, disse eu ao desaventurado moço. E citei Lamartine: – Vivre c'est attendre" (ibidem, p.120).[12] Gustavo Adolfo fora encarcerado por assassinar a prostituta por quem se apaixonara e que trazia em suas orelhas um par de brincos que ele, o criminoso, achava que eram de diamante. Triste engano, eram falsas as joias. Segundo Adolfo Caminha, a cena desse crime o fez lembrar de uma peça de Shakespeare:

> Ei-lo que se levanta de um ímpeto, pisando devagar, sorrateiramente, tão de leve que dir-se-ia uma sombra; ei-lo que se encaminha para a porta da rua, tateando, encostando-se às paredes, pé ante pé, sem respirar, olhando sempre para trás, para o leito da amante (*lembra-me a cena da "Cimbelina", de Shakespeare*). (ibidem, p.119)

12 "Viver é esperar" (Tradução nossa).

Essa afirmação coloca-nos diante de uma dúvida. Acreditamos que Caminha referia-se, possivelmente, à peça *O Cimbelino*, uma daquelas feitas na última fase da carreira de Shakespeare. A ela podemos juntar *Péricles*, *Conto de Inverno* e *A tempestade.* Gustavo Adolfo foi preso por cometer assassinato. O que não impediu que Adolfo Caminha transformasse a vítima em ré ao afirmar: "A mulher, sempre essa criatura profundamente sedutora e misteriosa!" (ibidem, p.121). Além disso, Caminha também fez uso da máxima corrente entre os juristas da época: "*Cherchez la femme*" (ibidem, p.120),[13] máxima essa que encontramos, por exemplo, em *A Nova Escola Penal*, de Viveiros de Castro, livro esse lido e criticado por Adolfo Caminha em suas *Cartas literárias*. Citamos Castro (1913, p.199):

> A celebre máxima franceza – *cherchez la femme* – não é apenas uma phrase de espírito, encerra uma enorme verdade, traduz a influencia terrivel que a mulher exerce sobre o homem, principalmente quando este tem um caracter enfraquecido por tendencias hereditarias, recebeu uma educação imperfeita ou vive em um ambiente corrompido.

Gustavo Adolfo, ainda no cárcere, teve publicado um livro de poemas intitulado *Risos e lágrimas*, que, segundo Caminha (1979, p.122), era "uma coleção de poesias sentimentais e amorosas que pouco valem pela forma e onde se acham cristalizadas as dores do infeliz poeta, cuja imaginação cantava entre lágrimas". *Risos e lágrimas*, do paraense Gustavo Adolfo, nascido em Belém em 1850, como consta na *Enciclopédia da literatura brasileira*, é de 1882. A esse seu livro seguiram-se: *Cantos do desterro*, de 1884, e *Canções do exílio*, de 1891, ambos de poemas (Coutinho & Sousa, 2001, v.1, p.162).

No rol de citações de nomes de autores e títulos de obras, seguiu-se um outro autor não menos obscuro, aliás, citado como um exemplo estrangeiro do que seriam os Gustavos Adolfos pelo mundo afora. Trata-se de Imbert-Galloix.14 A seu respeito não conseguimos muitas informações. No entanto,

---

13 "Procure a mulher" (Tradução nossa).

14 "Nasceu em 22.1.1807 em Genebra (Suíça) e faleceu em 27.10.1828 em Paris (França). Publicou em 1826 *Méditations lyriques*. Mal acolhido em sua cidade natal, onde deu conferências sobre os escritores franceses célebres do momento, Galloix estabeleceu-se em Paris onde, doente e sem recursos, morreu após conhecer o poeta Victor Hugo. Este lhe consagrara em *Littérature et philosophie mêlées*, de 1834, páginas onde ele faz o seu protótipo de artista romântico. A publicação de suas *Poésies* (Genebra, 1834) deu a Galloix uma discreta porém durável consagração póstuma" Fonte: http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F15942.php (Consultado em 5 jun. 2008, tradução nossa).

Adolfo Caminha o citou ainda uma vez em seu artigo "Os obscuros", de *Cartas literárias*.

Obras polêmicas, igualmente naturalista, parecem ter sido lidas constantemente por Adolfo Caminha, como o foi com o romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, ao tratar de cenas de castigos estremados como o era a chibata então em voga na Marinha. Ao citar esse romance de Ribeiro, Caminha também faz referência à produção de sua própria obra, mencionando o seu conto A chibata, o que lhe fez retomar a sua produção de anos antes da publicação de *No país dos ianques*.

Das possíveis leituras realizadas por Caminha e dos indícios dessas leituras registradas no seu livro em questão chamou-nos a atenção o fato de que ele obtivesse informações dos Estados Unidos por meio da leitura de escritores franceses, como Chateaubriand, citando desse *Les Natchez*, uma vez que se encontrava no rio Mississipi já próximo de chegar a Nova Orleans. De Chateaubriand, Caminha (1979, p.132) citou também *Voyage en Amérique*:

> O pôr-do-sol entre a neblina que cobria os horizontes fazia lembrar as páginas de Chateaubriand na sua *Voyage en Amérique*, páginas esculturais e cheias de comovida nostalgia dos que se vão da pátria...
>
> Quanta verdade nas suntuosas descrições do poeta! Quanta poesia naquelas paragens desertas da foz do Mississipi – Saara de neve estendendo-se a perder de vista nos horizontes sem fim! Que de maravilhas ocultavam-se por trás daquelas planícies, lá onde o olhar não atingia!

Aproximando-se do dia da partida de Nova Orleans, Caminha recorreu mais uma vez a Chateaubriand: "E entanto aproximava-se o dia da partida: íamos embora rumo de norte, levando conosco a imorredoura lembrança do Meschasebé, '*le roi des fleuves*', e das legendárias terras que Chateaubriand poetizara nas suas inimitáveis viagens" (ibidem, p.150). Ainda de Chateaubriand, referindo-se possivelmente a um dos seus livros citados, afirmou Caminha a respeito da Filadélfia:

> E eu fiz o resto da viagem pensando no assombroso progresso daquela cidade enorme, que ainda em 1791 não era mais que uma simples colônia a respeito da qual Chateaubriand exprimia-se deste modo: *L'aspect de Philadelphie est froid et monotone*... (ibidem, p.170)

Se juntarmos a esses dois títulos de Chateaubriand, o *Paris en Amérique*, de Édouard Laboulaye, publicado em 1863, em Paris, pela editora Charpentier com o pseudônimo de docteur René Lefebvre, concluiremos que a leitura feita por Adolfo Caminha, a fim de informar-se a respeito dos Estados Unidos, foi de autores franceses em francês, não havendo sequer uma referência a autores norte-americanos, ainda que fosse em traduções para o português ou mesmo para o francês. Mesmo que ele dissesse que "admira os Estados Unidos como uma segunda pátria, porque ali moravam juntas todas as liberdades e florescem prodigiosamente todas as nobres idéias civilizadas..." (ibidem, p.132) – as suas leituras eram francesas. A respeito do citado livro de Laboulaye, afirmou Caminha: "*Paris en Amérique* é um dos livros mais curiosos e originais que eu tenho lido sobre os Estados Unidos" (ibidem, p.161). Como vemos, na formação de leitor de Adolfo Caminha, Paris e a França estavam sempre em foco.

Se faltam referências à literatura estadunidense, não são poucas as vezes em que Adolfo Caminha refere-se àquele país como o país das novidades tecnológicas, das descobertas no campo da ciência: "Todos ansiávamos pela chegada ao país maravilhoso dos ianques, ao berço da eletricidade, todos queríamos conhecer *de visu* o celebrado país das descobertas engenhosas" (ibidem, p.127). A esse respeito podemos citar também:

> O espírito inventivo dos americanos revela-se a cada passo nas grandes cidades dos Estados Unidos. Em todos os estabelecimentos, em todos os ramos da atividade pública se encontra uma aplicação nova da mecânica industrial, um artifício de utilidade pública, econômico e curioso, uma invenção engenhosa... (ibidem, p.166)

Para conhecer os Estados Unidos, Caminha parece ter se preparado previamente, estudando a língua inglesa como nos leva a concluir na leitura do trecho que a seguir transcrevemos:

> Desde logo entramos, de combinação, em "sérios" estudos do idioma inglês praticando uns com os outros, compulsando manuais de conversação, decorando significados, preparando-nos, enfim, da melhor forma, para retribuir gentilezas, captar amizades, responder a todas as perguntas que nos fossem feitas à queima-roupa. Sim, porque tudo quanto havíamos aprendido teórica e praticamente na Escola, não era bastante. Faltava-nos a facilidade, o traquejo da palavra estrangeira, que havíamos de adquirir à força de vontade e aplicação assídua.

> Alguns oficiais, entre os quais o comandante, riam-se do nosso apuro, e, de vez em quando, atiravam-nos de surpresa uma pergunta em inglês. Quanto disparate, quanta tolice a princípio! O certo é que depois, com o tempo, já nos entendíamos sofrivelmente. *Noblesse oblige*... (ibidem, p.127)

Mesmo com o objetivo de aprender o inglês, vemos que Caminha acaba por escrever em francês a já clássica expressão *La noblesse oblige*, isto é, a nobreza obriga, usada como sinônimo de educação e gentileza em relação a situações vividas fora do hábito. Por todo o livro há várias expressões em língua francesa e em menos volume em língua inglesa. Ainda a respeito da leitura realizada a fim de melhor aproveitar a viagem encontramos o seguinte relato: "Quanto a mim, o meu primeiro cuidado foi munir-me de um guia da cidade, espécie de *pocket-book* muito cômodo, registrando indicações úteis de estabelecimento e lugares principais" (ibidem, p.135).

Dessa citação é importante destacar o fato de Caminha citar o formato do guia, um livro de bolso, muito cômodo e comum em viagens, o que mostra o seu cuidado em aproveitar ao máximo o tempo livre, ou seja, o período em que não devia dedicar-se às atividades a bordo ou mesmo em terra para conhecer da melhor forma possível as cidades por onde passava, que, no caso referente a essa citação, era Nova Orleans, pois nessa cidade, segundo ele, "Tínhamos tempo bastante [...] para observar os costumes americanos e fazer um juízo mais ou menos aproximado daquele belo povo" (ibidem).

Vale destacar também o fato de Caminha referir-se ao seu guia em formato de bolso, o que explica, ao menos em parte, as inúmeras afirmações, muitas vezes precisas, a respeito de monumentos, estátuas, ruas, parques, prédios, construções etc. que ele encontrou ao longo da viagem, como ele deixa entrever na ocasião em que se encontrava, em Nova Orleans, no cruzamento das ruas St. Charles e Canal, diante da Estátua de Clay: "Parei defronte do monumento e consultei meu alcorão, quero dizer meu guia manual" (ibidem, p.136).

Algo aparentemente tão banal e simples aponta, no entanto, para o fato de que Adolfo Caminha procurava munir-se de informações as mais diversas e precisas a fim, talvez, de cumprir aquele objetivo primeiro, com fundamento em Taine, de dizer a verdade do que via. Além disso, o registro da leitura do guia de bolso indica que Caminha procurou trazer para a sua narrativa dados concretos sobre a realidade que presenciava, além, é claro, do registro de suas impressões pessoais a respeito de leituras, situações, pessoas, locais etc. constituindo desse

modo mais representações de si e da forma de compreender e ler o espaço em que se encontrava, bem diferente do seu país de origem ao qual ele sempre recorre, estabelecendo comparações entre o Brasil e os Estados Unidos.

Essa combinação de dados referenciais e impressões pessoais, que encontramos ao longo de sua obra, no caso específico de *No país dos ianques*, Caminha parecia anotar em um caderno, como nos faz concluir a citação que transcrevemos: "Vamos adiante, consultemos o caderno de notas" (ibidem, p.148). Assim, percebemos, pela combinação de leitura e escrita, que Adolfo Caminha já na viagem pensava em publicar o seu *No país dos ianques*, como nos leva também a concluir a seguinte afirmação: "E de fato, esse trabalho, essa difícil tarefa demandaria, incontestavelmente, muito mais que uma soma de notas mais ou menos verdadeiras e algum estilo" (ibidem, p.115). Em seguida, Caminha afirmou: "Os poucos meses que passei nos Estados Unidos apenas me proporcionaram ensejo de admirar, através de um prisma todo pessoal, o progresso assombroso desse extraordinário país" (ibidem, p.116).

Ainda em francês, encontramos em *No país dos ianques* uma citação de Boileau, que Caminha faz após observar a paisagem, segundo ele, formada de casas simples e similares umas as outras, onde na sua imaginação viviam pessoas simples e a este respeito ele afirmou:

> Invejava os simples, os sertanejos, os homens do campo – esses para quem a vida corre sempre calma, porque seu coração não conhece outro amor senão o da esposa e o dos filhos, esses de quem Boileau dizia: *Heureux est le mortel qui du mond ignoré/ Vit content de soi même en un coin retiré*... (ibidem, p.139)[15]

Essa, portanto, é a segunda vez que encontramos um indício da leitura de Boileau feita por Adolfo Caminha. Infelizmente, a qualidade da impressão do livro *Voos incertos (primeiras páginas)*, como já afirmamos, nos impossibilitou de saber qual trecho Caminha cita do poeta e crítico francês, restando legível apenas o seu nome, porque grafado em maiúsculo: BOILEAU. Ainda assim, vemos pelas duas ocorrências que a leitura de Boileau, ao menos na época, fora uma constante para Adolfo Caminha. Vemos, por mais esse exemplo, que as leituras de Caminha em grande parte eram de origem francesa, o que constatamos também nos demais títulos de sua obra como veremos a seguir.

---

15 "Feliz é o mortal que do mundo ignorado/ Vive contente de si mesmo em um canto retirado..." (Tradução nossa).

Ainda da França há duas referências: uma indireta, feita a partir da viagem em uma embarcação, segundo Adolfo Caminha, de muito boa qualidade, que conduzira os guardas-marinha, alguns oficiais e o comandante do *Almirante Barroso* a Port-Eads:

> Uma excelente embarcação a Keokuk, espécie de pequena cidade flutuante, muito larga e espaçosa, avantajando-se em dimensões aos vapores da Companhia Brasileira. Três pavimentos: o superior, coberto por um grande toldo, onde os passageiros podiam fumar à vontade; o do meio formando um salão-refeitório, ao lado do qual ficavam os camarotes e o porão, para mercadorias; rodas à popa, sistema de locomoção que não conhecíamos; duas chaminés, e máquina possante. Em semelhantes condições éramos capazes de fazer *a volta ao mundo em oitenta dias*... (ibidem, p.146)

Vemos, por essa citação indireta de *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (*A volta ao mundo em oitenta dias*), de 1873, do escritor francês Jules Verne, uma relação entre a viagem feita por Caminha na embarcação e a viagem feita por Phileas Fogg e seu fiel empregado Jean Passepartout a fim de pagar uma aposta que o inglês fizera com seus amigos – a de que daria a volta ao mundo em oitenta dias – na sua ida diária ao clube para jogar cartas. Caminha, desse modo, parece encontrar-se com Fogg na sua única aventura fora do Brasil.

A outra citação é bem mais complexa. Uma vez que ela liga esse livro de Caminha ao seu livro, já aqui analisado, *Voos incertos (Primeiras páginas)*, pois nesse já vimos a utilização das personagens Marguerite Gautier e Armand Duval no poema intitulado Margarida. Em *No país dos ianques*, as personagem do romance de Dumas Filho, escrito em 1848, são retomadas por Caminha quando ele narrou a história do romance de Manuel, um companheiro seu de farda, com Eva Smith, segundo ele, mulher "muito conhecida nos cafés-concertos de Nova Orleans" (ibidem, p.153): "Amaram-se por muitos dias, gozaram todas as delícias imagináveis, ele proibiu-a de andar nos cafés, ela proibiu-o de olhar para outras raparigas, e assim corresponderam-se de comum acordo, sem que nunca houvesse entre eles a menor desavença" (ibidem).

Eva, que queria viajar com Manuel para o Brasil, foi surpreendida pelo aviso do seu amado que o navio *Almirante Barroso* suspenderia âncora no dia seguinte. Assim, o casal estaria desfeito. Manuel retornaria ao seu país e Eva continuaria em Nova Orleans. Além dessa sua apropriação das personagens, Caminha foi além, uma vez que no livro em causa lemos: "Último ato, e aqui é que está o apropósito" (ibidem, p.154). "Cenário: o Mississipi pardo e mur-

murejante sob a luz moribunda do crepúsculo", isto é, Adolfo Caminha monta uma pequena peça para encenar o fim do relacionamento de Eva e Manuel como lemos a seguir:

> E quando o Barroso desapareceu na primeira curva do rio, ainda ouvíamos, tomados de uma tristeza infinita, a mesma voz cheia de desespero, agora abafada pela distância, soluçada e plangente:
> – *Good-bye*, Manuel! *Good-bye...*
> E dizer que a *Dama das Camélias* é uma exceção na vida sentimental nas filhas de Eva!...
> O nosso Armando, que aliás nunca pretendeu regenerar ninguém, deixou-se cair numa saudade profunda, num longo adormecimento da alma, de que só acordou no alto-mar, quando já não se avistava um ponto sequer da costa americana. (ibidem, p.154-5)

Com essa citação concluímos o arrolamento do que temos chamado de indícios de leitura de Adolfo Caminha em *No país dos ianques*. Pelo que pudemos ver, e ainda veremos de forma mais detida ao nos concentrarmos na análise de sua atividade como crítico literário, a presença do autor de ficção também se faz presente nessa sua narrativa de viagem. Procuramos destacar os seus indícios de leitura e as relações possíveis entre eles, sejam as relações internas, quando relacionamos as suas próprias obras, sejam as relações externas, isto é, das obras lidas com as obras de Caminha, sobretudo quando esse as utiliza como demonstramos com o romance de Dumas Filho. A seguir deteremos a nossa análise nos indícios de leitura presente no quarto pacote de sua biblioteca.

Quarto pacote

> *É noite de víspora*
> *à luz parca do abat-jour*
> *na Rua do Trilho*
> *Lendo A Normalista.*
> *(Sânzio de Azevedo.*
> *Lanternas cor de aurora)*

A normalista (Cenas do Ceará), de 1893, é o título do romance de estreia de Adolfo Caminha. Nesse romance, já encontramos uma narrativa mais bem conformada, como temos dito ao longo deste capítulo. De fato, o seu autor já

não é aquele dos títulos que o antecederam, ainda que nele se encontrem, como veremos adiante, alguns dos indícios de leituras que verificamos nos títulos já aqui analisados. *A normalista (Cenas do Ceará),* o que conta o seu enredo?

Trata-se da história de Maria do Carmo, afilhada de João Maciel da Mata Gadelha, mais conhecido como João da Mata, e de Dona Terezinha, a Dona Teté, como era chamada pelo marido na intimidade. Maria do Carmo é órfã de mãe, que falecera acometida de uma síncope cardíaca. O pai, Bernardino de Mendonça, a deixara aos cuidados dos compadres antes de ir tentar a sorte no Pará, após perder a mulher e os bens na seca de 1877, que ficou conhecida na historiografia cearense como a Grande Seca de 1877-1878 e que muito contribuiu para o imaginário local a respeito das estiagens e de suas consequências na vida social local.

Em Fortaleza, Maria do Carmo estudava no Colégio da Imaculada Conceição, instituição católica de freiras francesas, como quisera o seu pai. Só depois ela deixou essa instituição e foi estudar na Escola Normal, que era laica, de onde vem o título do romance: *A normalista*. Na casa dos padrinhos, na rua do Trilho, Maria do Carmo conhecera o Zuza, estudante de Direito no Recife, por quem ela se interessou e iniciou um namorico. Em torno do casal pairava o João da Mata já com os seus desejos de possuir a afilhada. A fofoca sobre o namoro de Maria do Carmo e Zuza, bem como a interferência do padrinho fizeram que o desejo da normalista de casar-se com o futuro advogado não se realizasse. João da Mata a seduziu e tempos depois, abandonada pelo Zuza, que regressava ao Recife a fim de continuar os estudos e para quem o relacionamento com a normalista nada mais fora do que um passatempo, soube que estava grávida. Para todos, o filho era do Zuza. Mas o era do padrinho.

Maria do Carmo deixou a Escola Normal e foi esperar o nascimento do filho no bairro do Outeiro, em casa de Mestre Cosme e tia Joaquina. Ali, ela teve o filho, que faleceu ao cair de cabeça no chão tão logo nascera, por descuido da parteira. Depois de alguns meses de recuperação do parto complicado e da morte súbita do filho, Maria do Carmo volta à Escola Normal e estava noiva do alferes Coutinho.

Em linhas muito gerais é essa a história do romance *A normalista*. A crítica literária ao longo da história de sua recepção o definiu como o "romance da vingança", que teria sido motivada pelo fato de que, tendo a sociedade fortalezense visto com maus olhos o relacionamento de Caminha com Isabel Jataí de Paula Barros, à época já casada com o alferes Fausto Augusto de Paula

Barros, igualmente militar como o escritor, quis vingar-se, fazendo-lhe um romance em que aparecessem as suas mazelas sociais e morais. Está no centro dessa compreensão o binômio vida e obra, que muito explicou a literatura e ainda a ideia da literatura ser um reflexo da realidade, uma espécie de superfície especular na qual vemos o real ou ainda um fotografia com a qual captura-se a realidade.

Desde os primeiros textos críticos a seu respeito, escrito por quantos se ocuparam desse romance, como o foram por exemplo Pápi Júnior (1897) e Frota Pessoa (1902, p.215-33), até a mais recente biografia de Caminha (Albuquerque, 2000), todos reforçaram essa sua origem, que, podemos dizer, transformou-se em epíteto, fazendo que o romance pudesse ser subintitulado de o romance da vingança em vez de *A normalista (Cenas do Ceará)* como o chamou originalmente o seu autor.

Uma outra leitura, no entanto, é possível, uma vez que as referências à literatura da época são inúmeras, o que faz do romance uma espécie de registro, ainda que ficcional, daquilo que se lia e se escrevia no final do século XIX em Fortaleza. Por ora, fiquemos com o que já foi feito a propósito dos demais livros do autor: o arrolamento e a análise dos indícios de leitura que encontramos no conjunto de sua obra e, agora, nesse seu romance de 1893.

A epígrafe de *A normalista* foi retirada do livro *Esplendores e misérias da cortesão*, do tomo IX, de *A comédia humana*, de Balzac. A última incarnação de Vautrin é a quarta parte daquele livro. Em *A normalista* lemos: «*Une des obligations auquelles ne doit jamais manquer l'historien des moeurs, c'est de ne point gâter le vrai par les arrangements en apparence dramatiques, surtout quand le vrais a pris la peine de devenir romanesque*».[16] Mais uma vez, Caminha traz à cena a importância da apreensão do verdadeiro, sentindo-se ou apresentando-se ele mesmo como um historiador dos modos, uma vez que a verdade dos fatos era a diferença fundamental entre a história e a literatura.

A leitura de Balzac também parece estar presente na criação dos tipos que constam nesse romance de estreia de Adolfo Caminha. São tipos bem construídos, alguns ganham as características bem demarcadas, como João Maciel da Mata Gadelha, que, usando a supressão de nome e sobrenome, o narrador o

16 "Uma das obrigações as quais jamais deve faltar ao historiador dos modos é não corromper o verdadeiro pelos arranjos aparentemente dramáticos, sobretudo quando o verdadeiros corre o risco de se tornar romanesco" (Tradução nossa).

transformou em João da Mata, ou seja, como homem vindo do mato, da selva onde estavam as feras a busca de presas afim de saciar-lhes a fome. Também de Balzac, mas podemos dizer que também de Eça de Queiroz, viera a ideia do subtítulo – (Cenas do Ceará) – que inúmeras edições do romance desconsideram. Como sabemos, *A comédia humana* foi organizada em divisões e subdivisões, muitas delas organizadas em cenas, como "Cenas da vida privada", "Cenas da vida provinciana", "Cenas da vida parisiense" da qual fazem parte o já citado "A última encarnação de Vautrin", "Cenas da vida rural".

Esse recurso parece fazer do narrador e dos leitores assistentes de fatos que se desenrolam diante deles. Talvez também seja por esse motivo que o enredo do romance muitas vezes, seja na focalização de personagens, seja na da paisagem, lembre um roteiro para o cinema, ideia essa que ainda não existia naqueles anos. Esse fato é também um exemplo de representação da literatura como uma constituição de imagens encadeadas, cena após cena, criando uma narrativa que se desejava vista. De Eça de Queiroz sabemos que o seu romance *O primo Basílio* tem como subtítulo "Episódio doméstico", e o romance *O crime do padre Amaro* tem como subtítulo (Cenas da vida religiosa).

O segundo indício de leitura presente em *A normalista* é uma referência ao livro *A imitação de Cristo*, publicado no século XV e atribuído a Tomás de Kempis. É formado de quatro livros. Trata-se de uma obra devocional. No contexto do romance de Caminha serviu ao narrador para marcar o período em que Maria do Carmo era interna no Colégio da Imaculada Conceição: "Quando ia passar o domingo em casa, uma vez ao mês, metia-se para os fundos do quintal ou pelas camarinhas, muito calada, muito sonsa, a ler a *Imitação*..." (Caminha, 1998, p.21). Assim, o livro em causa é usado como um marcador de tempo e de comportamento na vida da personagem protagonista.

Se Maria do Carmo lia a *Imitação*, Zuza, o seu pretendente, lia a *Gazeta jurídica* (ibidem, p.23). Não sabemos ao certo se se trata de um periódico que de fato existira, ou se se trata de um livro criado na trama romanesca para caracterizar a personagem, que, como já vimos no breve resumo do enredo, era estudante de Direito, servindo também para marcar as diferenças entre Maria do Carmo e Zuza. A formação religiosa de Maria do Carmo se iniciara em casa, na companhia dos pais, como nos faz concluir a leitura deste trecho: "Crescia sem outra educação a não ser a que lhe davam os pais, de modo que, naquela idade, mal soletrava a *Doutrina Cristã*", o que só reforça o perfil religioso da personagem, ao menos nos primeiros capítulos do romance (ibidem, p.26).

Ainda uma vez, encontramos uma passagem do romance que reforça este perfil: "Transportava-se, num vôo da imaginação, a Campo Alegre, e via-se, como por um óculo-de-ver-ao-longe, ao lado da mamãe, costurando quieta ou soletrando a *Cartilha*, ou na novena do Senhor do Bonfim, muito limpa, com o seu vestidinho de chita que lhe dera o Sr. Vigário" (ibidem, p.28).

A saída de Maria do Carmo também foi marcada pela mudança de suas leituras. Se antes ela lera somente livros devocionais, sua entrada na Escola Normal, de formação laica, foi acompanhada da leitura de *O primo Basílio*. A primeira vez que esse romance de Eça de Queiroz é citado na narrativa romanesca de Caminha foi em uma situação bem diferente do que já se vira a respeito de Maria do Carmo. Vejamos:

> Depois que saíra da Imaculada Conceição a vida não lhe era de todo má. Ora estava no piano, ensaiando trechos de música em voga, ora saía a passear com a Lídia Campelo, de quem era muito amiga de escola, ora lia romances... Ultimamente a Lídia dera-lhe a ler *O primo Basílio*, recomendando muito cuidado "que era um livro obsceno": lesse escondido e havia de gostar muito. (ibidem, p.31)

Os indícios de leitura do *O primo Basílio*, e nesse caso podemos afirmar mesmo que Caminha o lera, continuam nas páginas seguintes. Todos eles envoltos nesse tom de desconfiança, de leitura censurada e sempre servido como forma de marcar a mudança que se operara na personagem com a sua saída do colégio religioso para a instituição laica. A leitura desse romance queiroisiano, bem como a dos demais de sua lavra causaram verdadeiro alvoroço por parte de uns, mas também verdadeiro entusiasmo por parte de outros. Adolfo Caminha parece situar-se entre esses. Entre censura e admiração, Eça de Queiroz foi um dos autores mais lidos e comentados no Brasil até pelo menos após a guerra de 1914-1918, como o declarou Brito Broca. É também dele este comentário que transcrevemos a respeito de *O primo Basílio* e sua recepção no Brasil:

> Eça de Queirós não foi somente uma grande influência na literatura brasileira; foi também moda literária, que se iniciou por volta de 1878, quando se divulgou aqui *O primo Basílio* – implantando o que os cronistas da época chamavam de "basilismo" –, até a guerra de 1914, mais ou menos. No começo do século XX, Eça continuava a ser ma obsessão para muitos intelectuais brasileiros. E presenciavam-se episódios como este: numa partida de Olavo Bilac para a Europa, os amigos, ao acompanhá-lo a bordo, recitavam versos com alusões aos personagens

> do romancista português. Bilac ia a Portugal e era como se fosse encontrar aquela comparsaria d'*Os Maias*, d'*O primo Basílio*, d'*A relíquia*, tida como criatura de carne e osso, gente de verdade por todos os leitores e admiradores de Eça. Em meio dos adeuses em verso, Goulart de Andrade enviava "uma beijoca bem boa no imortal Johannes da Ega"; outro mandava recomendações ao conselheiro Acácio, e assim por diante. (Broca, 2005, p.174)

No caso do romance de Caminha, *O primo Basílio* também serviu para comparar o casal Maria do Carmo e Zuza ao casal Luísa e Basílio, pois Maria do Carmo quisera fazer-se de Luísa:

> Que regalo todas aquelas cenas da vida burguesa! Toda aquela complicada história do Paraíso!... A primeira entrevista de Basílio com Luísa causou-lhe uma sensação estranha, uma extraordinária superexcitação nervosa; sentiu como um formigueiro nas pernas, titilações em certas partes do corpo, prurido no bico dos seios púberes; o coração batia-lhe apressado, uma nuvem atravessou-lhe os olhos... Terminou a leitura cansada, como se tivesse acabado de um gozo infinito... *E veio-lhe à mente o Zuza: se pudesse ter uma entrevista com o Zuza e fazer de Luísa...* (Caminha, 1998, p.32, grifo nosso)

De fato, a leitura de *O primo Basílio* marca um verdadeiro rito de passagem na vida da personagem caminhiana, como nos faz concluir o trecho que citamos a seguir:

> Até aquela data só lera romances de José de Alencar, por uma espécie de bairrismo mal entendido, e a *Consciência* de Heitor Malot publicada em folhetins na *Província*. A leitura do *Primo Basílio* despertou-lhe um interesse extraordinário. "Aquilo é que é um romance. A gente parece que está vendo as cousas, que está sentindo..." (ibidem)

Vemos por essa citação que Maria do Carmo ela leitora apenas de romances românticos, aqui representados pelo nome de José de Alencar, e também de folhetins, no caso do escritor francês Heitor Malot, que, de fato, se chamava Hector Henri Malot, célebre pelo seu *Sans famille*, de 1878, que conta a história comovente do pequeno Remy. Sua estreia no romance se deu em 1859 com *Les amants*, seguido de *Les epoux*, de 1865, e *Les enfants*, de 1866, que constituíram a trilogia *Victimes d'amour*, bastante lida pelo público. Segundo Maria Letícia Guedes Alcoforado (1982, p.64), esse livro de Mallot citado no romance de

Caminha, *Conscience*, fora publicado na França em 1888 "e já estava divulgado no Brasil". Ainda segundo Alcoforado, sobre o título de Malot lemos: "Possivelmente Adolfo Caminha o conhecera mesmo em Fortaleza para onde se tinha transferido naquele ano".

A esse seu título poderíamos juntar outros de igual temática fundamentados em dramas íntimos e enredos comoventes como *Le Docteur Claude*, *Une bonne affaire*, *La Belle-Mère*, *Les batailles du mariage*, em três volumes e ainda uma autobiografia de sua vida literária intitulada *Roman des mes romans*, de 1896. Suas obras são marcadas pela abundância de títulos, bem como por um moralismo discreto, utilizando todos os elementos do melodrama como a inverossimilhança de situações, convenção das personagens, maniqueísmo primário e tom meio heróico, meio lamuriante. Segundo lemos no *Dictionnaire des littératures de langue française*:

> *L'oeuvre de Malot s'inscrit donc dans le cadre plus général du roman des moeurs édifiant, dit "roman de la victime", qui connut son apogée sous le second Empire. Le caractère naïf de certais romans les destinait plus particulièrement à la lecture enfantine:* En famille *et* Sans famille *ont gardé aujourd'hui encore cette vocation.*[17]

As referências a uma literatura romântica foi sempre uma constante na obra de Adolfo Caminha, seja para em alguns momento defendê-la, seja para atacá-la. Assim, temos referência aos poetas Barbosa de Freitas, cearense, e Victor Hugo, francês, esse já o vimos ser citado por Caminha em seus livros anteriormente analisados. Esses são dois indícios da permanência da leitura que fizera Caminha e que estava sendo constantemente citada em sua obra. Barbosa de Freitas foi um dos poetas românticos mais importantes da literatura cearense. Falecido aos 23 anos, publicou *D. Juan Cacique. Poema biográfico ou a Epopéia do famoso João dos Santos* e *Helvecíadas*, ambos de 1881. Segundo Sânzio de Azevedo (1976, p.61), deixou inédito o drama *Joaquim de Souza*, em três atos, escrito em 1877.

---

17 Cf. *Dictionnaire des littératures de langue française* (1994, p.1477). "A obra de Malot se inscreve no quadro mais geral do romance de modos edificantes, dito 'romance da vítima', que conheceu o seu apogeu no segundo Império. A característica ingênua de certos romances os destinava mais particularmente à leitura infantil: En famille e Sans famille guardara ainda hoje esta vocação" (Tradução nossa).

Ao tratarmos de Adolfo Caminha como autor-editor, vimos que, nas páginas do jornal *O Diário*, ele anunciara por diversas vezes a campanha para a publicação do volume intitulado *Poesias*, de Barbosa de Freitas, a fim de, com o lucro da venda de seus exemplares, dar ao corpo do inditoso poeta um túmulo à sua altura. Desse modo, percebemos a relação entre os dois fazeres, o ficcional e o jornalístico, ambos com Adolfo Caminha em duas atuações distintas, a de escritor, no caso do romance, e a de editor, no caso do jornal, porém, ainda assim, essas atividades supostamente distintas se encontram nos fazeres do autor polígrafo como aqui o procuramos conceituar e se encontram, notadamente, na sua atividade de leitor.

Fiquemos, então, com as situações em que Barbosa de Freitas foi citado no romance *A normalista*. O poeta aparece em uma conversa entre as personagens João da Mata e o Perneta, que, segundo lemos, "escrevia versos para o *Judeu Errante*" (Caminha, 1998, p.55) e "era metido a literato" considerava Barbosa de Freitas como o único poeta cearense verdadeiramente inspirado. E ao assim referir-se ao poeta o comparou a Victor Hugo:

> Esse [Barbosa de Freitas], sim, cantava o que sentia em versos magistrais, dignos de V. Hugo. Conhecera-o pessoalmente. Um boêmio! Fazia gosto ouvi-lo! Que eloqüência, que verve, que talento! Sabia de cor muitas poesias dele, mas nenhuma se comparava ao *Êxtase*, "esse poema de amor", que valia por todas as poesias de Juvenal Galeno. (ibidem)

O poema "Êxtase" a que se refere a personagem é este:

> Quando às horas silentes da noite,
> Doce flauta descanta no ar,
> Quando as vagas soluçam baixinho
> Sobre a praia que alveja o luar!...
>
> Solta o vate das cordas da lira
> Mil canções deleitosas, d'amor
> Que se orvalham nos puros fulgores
> Do luar que inebria o cantor...
>
> Sobre as cândidas vestes da brisa
> Que se imerge no bosque sombrio,
> Manda o vate canções deleitosas
> Que se espalham nas ondas do rio.

E as donzelas que escutam de longe
Sentem gozo, porém de matar!...

E o cantor que soluça seus trenos
De saudade lhes manda um adeus!...
Em presença dos astros que dormem
Sob as brumas cerradas dos céus!...

E as donzelas saudosas suspiram
Para o lado que foge o cantor...
E lhes mandam mil beijos na brisa
Mil suspiros banhadas de amor

Maranguape, 1876. (Freitas, 2004, p.15)

Nessa citação, dois poetas cearenses foram nomeados: o primeiro foi Barbosa de Freitas, boêmio, morto jovem; o segundo, Juvenal Galeno, que, à época, já era o patriarca da poesia do Estado. Sânzio de Azevedo (1976, p.27) afirmou a propósito dos dois poetas aqui citados:

> Podemos assim situar o início do nosso [cearense] Romantismo em 1856, data da publicação, no Rio de Janeiro, dos *Prelúdios Poéticos*, de Juvenal Galeno, embora, na opinião de Antônio Sales, seus versos ainda mostrassem características neoclássicas. Depois viriam, além das produções regionalistas de Galeno, os poemas byronianos de Joaquim de Sousa e de Barbosa de Freitas magnificados por um sopro condoreiro, além do legítimo Condoreirismo dos chamados Poetas de Abolição (Antônio Bezerra, Justiniano de Serpa e Antônio Martins).

Dois tipos de literatura, portanto, ainda que ambos sejam românticos, se conformaram de modo diferentes pela postura de seus autores na fala da personagem de Caminha. Lembremos também que o poeta francês Victor Hugo já fora citado na análise de livros anteriores de Adolfo Caminha. O fato de estar presente em *A normalista* reforça, de certo modo, a permanência do resultado da leitura de sua obra por Adolfo Caminha. Mas não foi essa a única vez que Victor Hugo foi citado no romance em causa. Sempre o poeta é retomado com o fim de comparar-se a ele uma personagem que se lançava nas letras locais como foi o caso do Castrinho, como podemos constatar no trecho a seguir, parte de uma conversa desse com a personagem José Pereira:

"Tens talento como um bruto, menino. Olha que quem escreveu isto vale o que escreveu, caramba! Continua, Castrinho, continua, que ainda há de vir a ser um grande poeta. Desta massa é que se fazem os Byron e os V. Hugo..." (ibidem, p.77).

Vemos pela citação desse trecho do romance que são apresentados como modelos de poesia os poetas George Gordon Byron, um dos nomes mais importantes do romantismo inglês, e o igualmente romântico, porém francês, Victor Hugo. Obviamente que há nessas comparações e modelos uma certa ironia, uma vez que o romance de estreia de Adolfo Caminha é marcadamente naturalista, o que se não o coloca como opositor do romantismo de modo programático, ao menos o expõe a uma situação conflitante entre as diversas estéticas reinantes naquele período como já bem o afirmara Afrânio Coutinho.

Também da galeria dos poetas românticos encontramos citado em *A normalista* o poeta Álvares de Azevedo, a ele fora comparado novamente o já citado poeta Barbosa de Freitas: "Os Álvares de Azevedo e os Barbosa de Freitas são gênios que aparecem de século em século, como certos cometas no céu da literatura!" (Caminha, 1998, p.56). Antes, Barbosa de Freitas fora comparado a Luís de Camões: "– Pois é isto, continuou o Perneta. O pobre Barbosa de Freiras acabou como o grande Luís de Camões na enxerga dum hospital, e nisto, penso eu, está a sua maior glória" (ibidem). Em ambos os casos, vemos que Barbosa de Freitas está, na economia da narrativa de *A normalista*, entre os grandes nomes da poesia de língua portuguesa. Entre a poesia portuguesa, representada pelo seu maior nome, e a poesia brasileira, representada por Álvares de Azevedo.

Jules Verne, que já o encontramos citado em *No país dos ianques*, de forma indireta, agora, em *A normalista*, o encontramos nomeado diretamente em uma situação da vida escolar de Maria do Carmo. A leitura de sua obra fora recomendada às alunas da Escola Normal pelo professor Berredo, de Geografia:

> E continuou a falar com a loquacidade de um sacerdote a pregar a moral, explicando a vida e costumes dos selvagens da Nova Zelândia, citando Júlio Verne, cujas obras recomendava às normalistas como um "precioso tesouro de conhecimentos úteis e agradáveis". – Lessem Júlio Verne nas horas de ócio; era sempre melhor do que perder tempo com leituras sem proveito, muitas vezes impróprias de uma moça de família.

> Vá esperando... murmurou a Lídia.
>
> Eu estou certo – dizia o Berredo, convicto – de que as senhoras não lêem livros obscenos, mas refiro-me a esses romances sentimentais que as moças geralmente gostam de ler, umas historiazinhas fúteis de amores galantes, que não significam absolutamente cousa alguma e só servem de transformar o espírito às incautas... Aposto em como quase todas as senhoras conhecem a *Dama das camélias*, a *Lucíola*...
>
> Quase todas conheciam.
>
> ...Entretanto, rigorosamente, são péssimos exemplos...
>
> Tomou um gole d'água e continuando:
>
> – Nada! As moças devem ler somente o grande Júlio Verne, o propagandista das ciências. Comprem a *Viagem ao centro da Terra*, *Os filhos do capitão Grant* e tantos outros romances úteis e encontrarão neles alta soma de ensinamentos valiosos, de conhecimento práticos... (ibidem, p.65-6)

Nessa citação, vemos que a leitura de Jules Verne é sobreposta à leitura dos românticos, cujos exemplos citados são *Lucíola* e *A Dama das Camélias*, que já encontramos outras vezes nos livros de Caminha, quando ele citara, por exemplo, as leituras de Hector Malot e Alencar, feitas, ambas, por Maria do Carmo. Assim, entre mudança e permanência, vamos tendo uma ideia do que pode ter sido a biblioteca de Caminha; ora os livros românticos constituem uma personagem, conformam a sua presença na narrativa ficcional, ora esses mesmos romances servem para exemplificar o embate entre estéticas que eram então vigentes naquele período. Destacamos o fato de esses títulos serem citados em uma cena escolar, o que evidencia a necessidade de uma nova aprendizagem a partir da leitura. Como bem lembra Sânzio de Azevedo, nas notas que escrevera para a 13ª edição de *A normalista*, em ambos os romances – *Lucíola* e *A Dama das camélias* – a protagonista é uma meretriz. Esse fato é também o indício de que algo estaria por acontecer com alguma das alunas presentes na sala de aula do professor Berredo.

É notório o tom de recomendação e reprovação moral que aqueles romances podiam suscitar nas suas leitoras. A fala implícita do narrador onisciente: "Quase todas conheciam", permeando a relação entre as alunas, o professor e os leitores do romance, demonstra que a leitura daqueles títulos citados por Berredo era mais comum do que se imaginava ou ainda era tão comum que até o próprio professor, dado ao tom de ironia da sua fala – "Estou certo – dizia o Berredo, convicto – de que as senhoras não lêem livros obscenos..." – o sabia. Mas é notória, também, a presença da ciência como nova formadora da

educação das jovens. A leitura de Jules Vernes indicava como que esse novo caminho, essa nova possibilidade: a ciência governaria a formação dos sentidos e do comportamento, por isso o destaque da funcionalidade daquelas leituras para a vida das personagens. Quanto à presença de Jules Vernes nas leituras de Caminha, afirmou Maria Letícia Guedes Alcoforado (1982, p.65): "É o espírito da época que se reflete aí, a preocupação cientifica que dominava o século XIX e que se traduz na admiração por aquele escritor".

Aos romances a que chama de obscenos ele opõe como alternativa, mas também reprovável segundo os seus critérios, os romances que chamou de "história fúteis de amores galantes", talvez referindo-se a um subgrupo de romances que circulavam com mais espontaneidade entre as jovens que não aqueles saídos de mãos de autores distinguidos pelo valor artístico alcançado, mas pela longas tiragens de suas edições. Talvez fosse o caso de lembrar aqui de romances como *Elzira, a morta virgem*, de Pedro Ribeiro Viana, cuja primeira edição é de 1883, ou *Maria, a desgraçada*, de Alfredo Elisiário da Silva. Ambos alcançaram um grande número de edições. Em 1898, *Maria, a desgraçada* alcançava a oitava edição e era mais um dos sucessos do editor Pedro Quaresma da Silva. Eram esses exemplos de "romances de sensações" como os classificou Alessandra El Far (2004).

Talvez o professor Berredo estivesse mesmo referindo-se a títulos como *O primo Basílio* que figurava nos jornais cariocas na seção dita "Leitura para homens", como encontramos no anúncio da Livraria Cruz Coutinho, publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, no dia 17 de julho de 1894. Junto com aquele romance de Eça de Queiroz encontramos os seguintes títulos: *Gotas de amor*; *Sensuaes*; *A amante de Jesus*; *Coccotes e conselheiros*; *Colleção da biblioteca picante*; *A carne*, de Júlio Ribeiro, que já o vimos citado por Caminha, em *No país dos ianques*; *Thereza Philosopha*; *Amar, gozar e morrer* e tantos outros do tipo.

A construção das personagens de Caminha sempre pareceu exigir de suas leituras. É o caso, por exemplo, do já aludido José Pereira, comparado com a rã de uma das fábulas de La Fontaine:

> Cedo José Pereira começou a inchar como a rã de La Fontaine e a julgar-se, com efeito, um grande escritor, "um talento" capaz, olá! muitíssimo capaz de fazer as delícias de qualquer sociedade inteligente e ilustrada. Daí certo ar autoritário, certa prosápia que ele afetava em toda a parte, dizendo-se "contemporâneo de

> Rocha Lima", "amigo de Capistrano de Abreu"; certo aprumo pedante que não condizia com a sua velha sobrecasaca de diagonal cujo estado incomodava deveras a sociedade cearense. (Caminha, 1998, p.71)

A rã a que se refere o narrador do romance *A normalista* é a da fábula "A rã que quer ser gorda como o boi", de *Fábulas*, de 1668, de La Fontaine. Assim caracterizado, José Pereira queria ser mais do que o que era de fato. E, para melhor caracterizá-lo, não faltam a própria personagem recorrer a Rocha Lima e a Capistrano de Abreu, ambos daquela geração que ficou conhecida como a Geração de 1870 e da qual já no ocupamos. Vale destacar também o fato de que o narrador comparar José Pereira a um animal, mais precisamente um anfíbio, de aspecto não agradável. Já a própria personagem compara-se a pessoas, mas não a pessoas da ficção como as demais personagens, mas a pessoas que existiam de fato, dando, assim, o efeito da referencialidade para conceituar-se como escritor e homem de letras do mesmo peso que aqueles citados: o historiador Capistrano de Abreu e o crítico literário Raimundo Antônio da Rocha Lima. Trata-se de um recurso de alinhamento entre ficção e realidade ou de mais uma representação a título de comparação do que existia na realidade com o que existia na ficção.

Não foram, porém, somente esses os elementos usados para construir a personagem José Pereira. As suas leituras também são trazidas à cena:

> Nesse tempo o redator da *Província* ainda era calouro em política. Dava seu voto e mais nada. A literatura é que o absorvia. Um livro novo era para ele a melhor novidade; caísse embora o ministério, rebentasse uma revolução, ele conservava-se a ler, virando páginas, devorando a obra como um alucinado, defronte do abajur de papelão, no seu modesto gabinete de escritor pobre. Conhecia Dumas pai de cor e salteado; fora o seu primeiro "mestre". Depois entregou-se a ler *Os miseráveis*, declarando-se hugólatra incondicional em uma apreciação que fizera do grande poeta. O artigo concluía desse modo:
>
> "Victor Hugo é o Cristo da legenda transfigurado em profeta moderno. Ele é todo o século. Tudo nele é grande como a natureza. *Os miseráveis* são a apoteose de todas as misérias humanas. Victor Hugo, o Mestre, é o Sol da Humanidade. Amemo-lo como a um Deus!"

Vemos que a leitura de José Pereira transborda para a escrita, e mais uma vez Victor Hugo foi citado na obra de Caminha. Já o encontramos em *Voos incertos (primeiras páginas)* a quem Caminha dedicara um poema por ocasião de seu

falecimento. Essa é, portanto, mais um indício de permanência do conjunto de leituras que parece ter realizado o autor em causa. O exagero como marca de caracterização da personagem José Pereira também transbordou da leitura para a escrita. A conclusão a que chegou em seu artigo sobre Victor Hugo e *Os miseráveis* é um exemplo do que afirmamos.

Ainda como exemplo de indício de permanência de leitura encontramos mais duas referências à obra de Balzac. A primeira é uma referência indireta, quando numa conversa entre o Zuza e o José Pereira, esse o aconselha a namorar a Maria do Carmo sem a intenção de casar, afinal ela era, nas palavras do editor da *Província*, "uma pobretona":

> – Mas é uma pobretona, filho. Aquilo é para a gente namorar, encher de beijos e – pernas pra que te quero! És muito calouro ainda nisso de amores. Aproveita a tua mocidade, deixa-te de pieguismo, menino. *A vida é uma comédia, como lá disse o outro*... (Caminha, 1998, p.74, grifo nosso)

Essa parece-nos ser uma referência indireta a *A comédia humana*, de Balzac, nomeada na citação acima como "o outro". Encontraremos Balzac uma outra vez, logo no parágrafo seguinte a esse, no entanto ele está nomeado diretamente:

> Então o Zuza, acendendo um cigarro, disse que estava aborrecido de mulheres que se entregam facilmente. Em Pernambuco namorara a filha de um barão e, se não fosse esperto, àquelas horas talvez estaria às voltas com *o minotauro de que fala Balzac*. Era uma rapariga esplêndida, mas tão depravada, tão impoluta que acabou fugindo com um jóquei do Prado Pernambucano, um negro! (ibidem, grifo nosso)

Para Maria Letícia Guedes Alcoforado (1982, p.67), "A obra do escritor francês [Balzac] que sugeriu a Caminha essa comparação é *La physiologie du marriage* na qual é analisado o problema do marido enganado pela mulher". Segundo o *Dicionário de mitos literários*, o mito do Minotauro foi aos poucos, nos séculos XIX e XX, assumindo conotações diversas entre elas destaca-se a traição conjugal:

> Na França, o registro seria de preferência o da licenciosidade *vaudevillesque*; criou-se um curioso verbo "minautorizar" no sentido de "chifrar", passar para trás

> o marido; como se na história toda o personagem mais envolvido e mais importante fosse finalmente Minos. Dessa maneira, o adultério não parece inteiramente estranho à monstruosidade, tendo-se mesmo a impressão de que sob a capa mitológica esconde-se um sentimento mais geral de uma espécie de culpa animal ligada à sexualidade, especialmente à sexualidade feminina. Encontramos este verbo na pena de Balzac e de Baudelaire. (Brunel, 2000, p.647)

Vemos, assim, que Zuza referia-se claramente ao fato de ser traído pelas mulheres que ele chamou de depravadas, aquelas que se entregavam fácil, no seu dizer. Vemos que a sua namorada pernambucana era uma mulher rica, filha de barão, o que justificaria a sua escolha por Maria do Carmo, uma vez que, para ele, era preciso casar, "mas, casar com uma menina ingênua e pobre, porque é nas classes pobres que se encontra mais vergonha e menos bandalheira" (Caminha, 1998, p.74). Logo, Zuza foi advertido pelo José Pereira:

> É o que tu pensas, retorquiu o outro. Hoje não há que fiar em moças, pobres ou ricas. Todas elas sabem mais do que nós outros. *Lêem Zola,* estudam anatomia humana e tomam cerveja nos cafés. Então as tais normalistas, benza-as Deus, são verdadeiras doutoras de borla e capelo em negócios de namoros. Sei de uma que foi encontrada pelo professor de história natural a debuxar um grandíssimo falo com todos os seus petrechos. (ibidem, grifo nosso)

Vemos que, para José Pereira, a leitura de Zola faz parte de sua definição de mundo, que também já havia sido citado em Judith, mais especificamente quando o narrador se referiu à personagem Edmundo, leitor de *Nana*, também de Émile Zola. Em ambos os casos, a leitura conforma as personagens, atuam na sua criação, que não se dá de todo no princípio da narrativa, mas no seu desenvolvimento. Vemos, desse modo, que, aos poucos, Zola começa a aparecer na ficção de Caminha, o que já encontramos em seus artigos de crítica literária como veremos adiante.

Em *A normalista*, encontramos mais referências a poetas, aos principais poetas do parnasianismo, como o foram Olavo Bilac e Raimundo Correia. Ambos, ao lado de Alberto Oliveira, formaram a tríade de melhores poetas dessa estética literária no Brasil. Mas por que os dois poetas foram citados no romance em causa? Mais uma vez o objetivo é conformar a personagem Castrinho, mais um escritor a constar na narrativa do romance que ora analisamos: "Um jornal do Sul – *O Cometa* – comparara-o até a Olavo Bilac e a Raimundo Correia" (ibidem, p.76).

Assim, são recorrentes as vezes que os escritores da província e da capital são comparados. Desse modo, temos o exemplo de como a capital do Império, pois ainda nesse ponto do romance não havíamos chegado à República, era o centro para o qual, de algum modo, se voltavam os escritores do país e, notadamente nesse caso, os cearenses, a maioria deles insulados na província. Vemos que, no meio dessa citação, há a referência a um jornal do Sul do país como mais um exemplo de que era preciso ser reconhecido não somente no local, mas na outra região, uma vez que a separação do Brasil em Norte e Sul era bastante recorrente.

Ombreado aos dois parnasianos, Castrinho sentiu-se à vontade para atacar o seu adversário, que o acusara de plagiador, conceituando-o como copiador de um poeta romântico, Lamartine, já aqui citado quando analisamos o conto "Lágrima de um crente", em que a personagem cita o seu romance *Raphaël*. Disse o Castrinho: "Hei de convencer ao zoilo do *Cearense*, por a+b, que ele é quem é o plagiador, o invejoso, o ignorante, a besta, e eu o poeta, consciencioso e moderno que não se limita a cantar Elviras e a copiar Lamartine" (ibidem). Segundo Sânzio de Azevedo, em notas que preparou para a 13ª edição do romance de Caminha, vemos nessa citação uma referência ao livro *Meditações poéticas*, de Lamartine, publicado em 1820, em que o poeta francês dirigia os seus versos a uma mulher chamada Elvira, daí a referência a seu nome.

Com a mesma ideia de conformar o retrato da personagem, tornando-a bastante nítida, como era o objetivo do naturalismo a partir do ideal de verdade que professava, encontramos semelhante recurso, isto é, o uso de autores e leituras realizadas pelas personagens, no caso de Zuza. Há nas narrativas ficcionais de Adolfo Caminha certa obsessão por descrever o quarto das suas personagens, como já o vimos, por exemplo, no conto "Lágrimas de um crente" no caso da personagem Edmundo. É sempre nesses lugares mais privados das casas onde moram as suas personagens que as encontramos lendo ou de algum modo convivendo com a literatura ou figuras a ela relacionadas. Assim também sucedeu com o Zuza, assim sucedeu com Amaro, do *Bom-Crioulo*, que convivia no seu pequeno quarto nos altos da casa de Dona Carolina com o retrato do imperador D. Pedro II. Assim também o fora com Maria do Carmo, que no seu pequeno quarto lia às escondidas *O primo Basílio*.

Fiquemos, porém, por ora, em companhia do Zuza e do seus livros e retratos. Na sua *cabine à coucher*, como diz o narrador do romance, na casa do coronel Souza Nunes, encontramos:

> litografias encaixilhadas de homens célebres e o retrato de Gambetta na postura habitual em que o grande orador falava ao povo. Em política era o seu ídolo, dizia o estudante, e no auge do entusiasmo colocava-o acima de Mirabeau. Em cima da mesa números avulsos da *Revista Jurídica* confundindo-se com jornais ilustrados [...]. Tal o "gabinete" do Zuza, o seu remanso de estudante cuidadoso. (ibidem, p.79)

Nessa citação temos duas referência a políticos franceses. O primeiro é Léon Gambetta, que participou de alguns dos acontecimentos da vida política francesa na segunda metade do século XIX, entre eles a queda do imperador e a o início da III República. O *Dicionário crítico da Revolução Francesa* o registra ao lado de Ferry como um dos fundadores da citada III República (Furet & Azouf, 1989, p.971). O outro político é Mirabeau, na verdade, o conde Honoré Gabriel Riqueti Mirabeau, que inicialmente fora um escritor de obras consideradas licenciosas como *Erotika Biblion* e *Ma conversion*, ambas de 1782, além de inúmeros volumes de cartas. Destacou-se no cenário político francês da época pelo seu talento oratório e sua inteligência política. No *Dictionnaire des littératures de langue française* lemos a respeito da oratória de Mirabeau: "*Il est généralement admis qu'il fut le plus grand orateur d'une période riche em talents oratoires*".[18] Vemos que são exatamente a capacidade política e a oratória as características que Zuza sobressalta dos dois políticos franceses. Há ainda uma referência à leitura de um periódico da área de Direito: a *Revista Jurídica*, que não sabemos se de fato existia com esse nome ou se fora "criada" para o romance.

Os indícios de leitura de Zuza, porém, não são apenas esses. Ao lado deles, encontramos o jovem estudante de Direito lendo *Casa de pensão*, romance de Aluísio Azevedo, publicado em 1884 e considerado um dos títulos importantes do naturalismo brasileiro. À leitura desse romance pela personagem Zuza ainda se fará referência em mais duas ocasiões. Ainda da personagem Zuza, vale destacar a sua aversão à literatura portuguesa, mesmo no caso dos escritores naturalistas ou dos nomes daqueles que fizeram parte da chamada Geração de 1870 em Portugal, como deu a entender o narrador de *A normalista*: "O estudante, porém, nunca passara a vista sequer num romance de Eça ou numa crítica de Ramalho" (Caminha, 1998, p.80). Nesse caso, o narrador parece demonstrar a inconsistência da opinião de Zuza que assim se expressou a respeito da literatura portuguesa:

18 Cf. *Dictionnaire des littératures de langue française* (1994, p.1621).

> Preferia um churrasco à baiana ao tal Sr. Camilo Castelo Branco, um sujeito inimigo do Brasil, que não perdia ocasião de nos ridicularizar. De Portugal, Camões exclusivamente, isso mesmo isso mesmo porque o grande épico era uma "glória universal". (ibidem)

Encontramos em *A normalista* mais indícios das leituras que Adolfo Caminha teria feito dos poetas românticos. De uma só vez, são feitas referências aos poetas Castro Alves, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela. Novamente esses nomes são mencionados em razão de compor a personagem do próprio romance de Caminha: o alferes Coutinho, ele mesmo que, como já o sabemos, irá noivar com Maria do Carmo. É o alferes que se diz "pertencer à falange de Castro Alves, Casimiro de Abreu e Varela e tantos outros astros de primeira grandeza que brilham no firmamento da poesia brasileira" (ibidem, p.113). Modéstia à parte, nessa cena o alferes recita de sua lavra um poema intitulado *Noite de núpcias*, cabível para a situação, pois estava na cerimônia de casamento da Campelinho com o Loureiro. Trata-se, portanto, de mais uma personagem escritora.

Assim como a indicação feita pelo professor Berredo das obras de Jules Verne para as alunas da Escola Normal significava uma preocupação com a ciência, encontramos em *A normalista* mais outros indícios de leitura que reforçam essa ideia. Trata-se da referência a uma obra a respeito do casamento, para o qual já não bastavam mais os valores românticos, mas era necessária uma formação científica a fim de dar aos nubentes e futuros cônjuges melhor conhecimento para a procriação filhos saudáveis. Assim, foi citada a obra: *Fisiologia do matrimônio*, de August Debay, e mais precisamente o seu capítulo "Da calipedia ou arte de procriar filhos", que Lídia Campelo, a melhor amiga de Maria do Carmo, lia em companhia dessa:

> Lídia explicou tudo minuciosamente: a suspensão das regras, os antojos, as dores na madre e, finalmente, os primeiros movimentos do feto no útero. Depois leram junto a *Fisiologia do matrimônio*, de Debay, que o Loureiro tivera o cuidado de comprar, especialmente o capítulo – Da calipedia ou arte de procriar filhos, o mais importante na opinião da esposa do guarda-livros. (ibidem, p.134)

Assim, Maria do Carmo, que tinha consigo "a certeza que estava para ser mãe" (idem), só desejava que "o pequeno, menino ou menina, se pareça com o presidente da província. Ainda no último baile em palácio não tirei os olhos deles" (ibidem). Sabendo que o filho não era do Zuza e sim de João da Mata,

a protagonista desejava que o rebento parecesse com um outro, certamente por ser esse bonito e bem posicionado socialmente como vimos. No caso, o presidente da província era o paulista Dr. Castro, que, segundo Sânzio de Azevedo (1999, p.81), "na época em que se desenrola o enredo do romance, era o paulista Caio Prado". Do Dr. Castro, de quem Zuza era amigo íntimo, dizia-se "que também pertencia a uma alta linhagem de fidalgos de São Paulo e fora educado na Europa: um rapagão alegre, amador de cavalos de raça, ilustrado e amigo das mulheres" (Caminha, 1998, p.44).

É preciso também considerar que a citação dessas obras de cunho científico a respeito da vida conjugal e da formação da família alinhava o romance de Caminha com os pressupostos defendidos por Émile Zola ao transpor do conhecimento científico para a literatura, e em especial para o romance, os conceitos e compreensão que naquela área passava-se a fazer corrente. Assim, é preciso lembrar aqui do *Romance experimental*, escrito por Zola e publicado em 1880, no qual ele já trazia clara a sua adesão às ideias de Claude Bernard e a crença na atuação da fisiologia como um elemento importante na constituição dos indivíduos e das personagens, atuação essa que, por meio da hereditariedade, era dada como de herança de um a outro da mesma família. Os casos de exceção eram aqueles em que entravam em cena as interferências do meio e do momento, conceitos que também atravessavam a compreensão dos homens de letras naquele final de século no Brasil.

A transmissão genealógica do comportamento a encontraremos em um trecho do romance *A normalista*, justamente no capítulo em que Zuza é apresentado aos leitores:

> "Cada qual com o seu igual", doutrinava o coronel. O que não admitia é que o filho se metesse com gente de laia ruim, que ele coronel, nunca descera de sua dignidade para tirar o chapéu ou apertar a mão de indivíduos que não tivessem uma posição social definida. Aprendera isso em pequeno com o pai, o finado desembargador Souza Nunes, homem de costumes severos que sabia dar aos filhos uma educação esmerada, quase principesca. O Zuza, dizia ele, não era mais do que uma vergôntea digna desse belo tronco genealógico dos legítimos Souza Nunes, tão nobres quanto respeitados no Ceará. (ibidem)

Já a expressão "Cada qual com seu igual", pronunciada pelo pai de Zuza, deixa clara a crença na separação de classes por ordenação genealógica, crença que se torna mais presente na última frase do parágrafo em que Zuza é consi-

derado uma vergôntea daquele tronco genealógico, isto é, o filho mais jovem, o descendente de menor idade. Não parece ser acaso o uso dessa palavra – vergôntea –, uma vez que ela também é usada na linguagem das ciências botânicas e da Marinha. No caso da primeira, designa o ramo mais fino de uma árvore ou arbusto, o equivalente a broto; no caso da segunda, é a peça de madeira de formato próprio para dela fazerem-se mastros e vergas, ou seja, uma das partes principais das embarcações sem a qual é impossível navegar. Assim, Adolfo Caminha traz do léxico da ciência e da sua própria experiência de trabalho o vocabulário específico para a situação em cena. Não parece ser também acaso que em parágrafos após esse leremos a respeito de Maria do Carmo e, em seguida, a respeito do seu relacionamento com o Zuza:

> O Zuza era incapaz de semelhante criancice; um rapaz de certa categoria não se deixa iludir por um simples normalista sem eira nem ramo de figueira, uma rapariga sem juízo, filha de pais incógnitos, educada em casa de um amanuense reles. Quem, o Zuza? Pois não viam logo a monstruosidade do absurdo? Era uma calúnia levantada ao filho. Que esta! Não faltava mais nada senão ver o nome do rapaz em letra redonda estampado na *Matraca*, um jornaleco imundo como uma cloaca! (ibidem, p.45)

Assim, não parece ser coincidência que Adolfo Caminha não faça uso de uma forma mais corrente daquele ditado – sem eira nem beira – como, aliás, consta na edição do seu romance organizada por Sabóia Ribeiro, como o afirmou Sânzio de Azevedo em nota que fizera na edição que organizou do romance, que vai aparecer nos capítulos VIII e XII, ou seja, trata-se aqui de um uso bastante funcional para o sentido que Adolfo Caminha deu à cena em que ocorre a não aceitação do namoro de Zuza e Maria do Carmo por parte do coronel Souza Nunes. Assim, parece-nos que o vocábulo não foi usado ao acaso, o que exige uma acurada atenção de quem se dedique a fazer esse tipo de investigação do texto literário.

Podemos afirmar, então, que são das leituras de Adolfo Caminha e da sua experiência na Marinha que surgem não somente o vocabulário de seus romances, ele também, é claro, pois é o modo próprio da literatura de dizer-se, mas surge das leituras os conceitos que usa, e usar, nesse caso, significa escrever, significa entremear leitura e escrita, ações tão necessárias para o autor e em especial para o autor polígrafo como o defendemos; surgem das suas leituras os conceitos que estão nos seus livros, seja de forma clara, transparente, nomeada, referenciada,

e aqui estamos falando mesmo do referente, essa parte dura da palavra que se encontra grafada na página, essa parte agora lemos, seja de forma trabalhada e nesse trabalhar vai toda a sua atuação como autor, por esse motivo o tratamos aqui como um autor-leitor ou por que não dizer um leitor-autor.

Também destacamos o fato de que a leitura de títulos como a *Fisiologia do matrimônio* deu aos autores a possibilidade de instaurar a representação de um novo modo de vida. Como já dissemos, não bastava amar e casar por amor, como o defendiam os românticos, José de Alencar um deles, quando, por exemplo, encontramos em romances como *Lucíola* e *Senhora* a reprovação das uniões por interesses outros que não o amor romântico ou cortês, também já não era preciso somente educar os sentimentos, numa alusão nossa à *Educação sentimental*, de Flaubert. Era preciso educar os corpos, destiná-los a melhor procriação possível, mas não aquela ditada pelos moldes da religião, mas pelos novos moldes da ciência como também já se defendera, no romance em causa, os novos moldes da educação, de preferência a educação laica à religiosa.

Ainda sobre a presença do livro *A fisiologia do matrimônio* no romance *A normalista,* já vimos que Maria Letícia Guedes Alcoforado (1982) o dá como sendo não de Debay, mas de Balzac, porém, é ainda Maria Letícia que aponta a solução para talvez esse engano de Caminha ao ter possivelmente trocado um autor pelo outro. Diz-nos ela:

> Entretanto, acreditamos que seria mesmo a uma obra de Debay que ele [Caminha] queria referir-se. Médico francês. Auguste Debay tornou-se conhecido por algumas obras de vulgarização, relativas à higiene, ao magnetismo, etc. Entre elas está *Hygiène du mariage* que também se adaptaria à situação criada por Caminha. (ibidem, p.66)

Foi também Maria Letícia Guedes Alcoforado que nos deu a certeza de que Caminha conhecia aquele livro de Balzac, e que possivelmente se enganara trocando os nomes dos autores e obras, dando como fonte dessa sua leitura o seu conto "O Minotauro". Nas três versões existentes do conto, às quais aqui já aludimos rapidamente, é clara essa indicação. As versões que citaremos aqui, na ordem em que foram dispostas no volume intitulado *Contos*, são as seguintes: 1 Publicada em *A Revista do Norte*, ano V, n.4, dezembro de1905; 2 Publicada em *O Album*, Ano 1, n.27, Segunda Série, de julho de 1893, páginas 212-213; 3 Publicada na *Gazeta de Notícias*, de 27 de janeiro de 1894, página 1. Em todas essas versões lemos que *A fisiologia do casamento* é de Balzac.

Também lembramos que, antes de falecer, Caminha estava traduzindo o teatro de Balzac, como deu a entender nas páginas pretextuais da primeira edição em livro de suas *Cartas literárias* nas quais lemos após o rol de suas obras já publicadas o títulos daquelas que estaria a preparar ou estariam no prelo: "A SEGUIR *Pequenos contos. O Theatro de Balsac. Duas história*".

Os indícios de leitura de obras não ficcionais, porém de importante valor para a constituição da trama narrativa, são encontrados no romance *A normalista*. Para concluir a abertura deste pacote da biblioteca de Caminha, citamos os nomes de Herbert Spencer e Johann Heinrich Pestalozzi. O primeiro foi um dos principais nomes do evolucionismo, filosofia que marcou fortemente os homens de letras no Brasil do final do século XIX. Já o segundo, suíço de nascimento, influenciou fortemente o ensino criando um método que ficou conhecido pelo seu sobrenome. São de Pestalozzi os seguintes títulos: *As horas noturnas de um ermitão*, de 1780; *Leonardo e Gertrudes*, de 1781, com o qual saiu do anonimato, e *Como Gertrudes ensina suas crianças*, de 1801, no qual expôs o seu método de ensino.

Foram das ideias de Spencer e Pestalozzi que a Escola Normal, para onde Maria do Carmo voltou após perder o seu filho, se valeu para renovar-se:

> O programa era outro, mais extenso, mais amplo, dividido metodicamente em *educação física*, *educação intelectual*, *educação nacional ou cívica*, *educação religiosa*... pelos moldes de H. Spencer e Pestalozzi; o horário das aulas tinha sido alterado, havia uma escola anexa de aplicação, estava tudo mudado! (Caminha, 1998, p.174)

Vemos, desse modo, que mais uma permanência pode ser constatada nesse arrolamento dos indícios de leitura de Adolfo Caminha presentes no conjunto de sua obra e, mais especificamente, no caso do romance em causa: trata-se da sua preocupação em alinhar a sua ficção ao conteúdo norteador das ideias naturalista, ou seja, no centro de suas preocupações parece estar a relação tecida pelos naturalistas entre literatura e ciência, relação essa que melhor diferenciou essa estética literária das demais então correntes. A preocupação sempre presente com o método, um novo modo de fazer associado a um novo modo de vida, de ser e de estar parece atravessar toda a trama narrativa do romance *A normalista*. Esse novo modelo fora então fundamentado na ciência e já não mais somente nos valores românticos até então vigentes.

Assim, concluímos a abertura de mais este pacote da biblioteca de Caminha, ou melhor, daquilo que dela é possível conhecer a partir da recolha dos indícios de leitura que na sua obra ele foi deixando à medida que escrevia. Assim, voltamos a defender a ideia de que na constituição do conceito do autor polígrafo como aqui o temos compreendido consideramos também as leituras que Caminha realizou ou pareceu realizar.

Quinto pacote

Passamos, então, a conhecer o conteúdo de mais um pacote da biblioteca de Adolfo Caminha. Este traz na etiqueta o título do segundo romance do autor: *Bom-Crioulo*, de 1895. Achamos sempre bom, antes de desatar os fios que enlaçam o conteúdo de cada pacote, sabermos do que se trata, o que nos diz o nome sobre a sua etiqueta de identificação. *Bom-Crioulo* narra a história de amor entre dois homens. É, portanto, um dos primeiros romances a tratar abertamente do homoerotismo masculino na literatura de língua portuguesa. Antes de sua publicação só encontramos referência a esse tema em *O barão de Lavos*, do português Abel Botelho, publicado em 1891. No Brasil, já temos a representação do homoerotismo feminino nos romances *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, com o caso entre Léonie e Pombinha, e em *A normalista*, do próprio Adolfo Caminha, em cena na qual a Lídia Campelo ensina à normalista como Luísa e Basílio, personagens de *O primo Basílio,* tomavam champagne.

Anterior ao *Bom-Crioulo*, no entanto, o homoerotismo encontra precedentes de sua representação nos romances *Um homem gasto*, do Dr. Ferreira Leal, que assinou esse seu título com as iniciais L. L, e cuja segunda edição data de 1888, e no romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia publicado também em 1888. As personagens desse romance de Adolfo Caminha são Amaro, o Bom-Crioulo, protagonista do romance, ex-escravo e membro da marinha imperial; Aleixo, o grumete catarinense, um tipo de efebo, e Dona Carolina, também conhecida como Carola Bunda, que acaba por formar no decorrer da narrativa um triângulo amoroso. Os dois homens são marinheiros, o que faz que esse romance de Caminha possa ser inserido numa linhagem de romances em que o marinheiro aparece como uma personagem homossexual. Nessa linhagem estão *Querelle de Brest*, de Jean Genet; *Billy Bud, marinheiro*, de Herman Melville, *Cais, saudade de pedra*, de Moacir Costa Lopes.

Sentindo a ausência do amado e sentindo-se igualmente traído porque Aleixo foi viver com Dona Carolina, Amaro deixa o hospital e vai em busca da casa da rua da Misericórdia. Lá chegando, mata o grumete e assim o romance termina, decretando o destino do homossexual na literatura: a doença, a prisão ou a morte. Em linhas gerais, é essa a história do romance que fora um escândalo para a época, mas que, desde a década de 1980, vem sendo traduzido para diversas línguas – inglês, francês, alemão, espanhol, italiano e turco – graças ao avanço da luta do movimento LGBTTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) e ao interesse do mercado editorial de abrir-se para atender públicos leitores de interesses específicos. Também concorre para esse interesse o fato de o romance trazer como personagem os marinheiros que se tornaram ícones da arte gay como podemos constatar nos trabalhos de Pierre e Gilles e de Tom da Finlândia.

Não há nesse romance de Caminha, como já o afirmamos, muitos indícios das leituras que o seu autor realizou antes ou simultaneamente à sua escrita. Como afirmamos, são poucos os indícios encontrados no *Bom-Crioulo*, mas eles são significativos. Assim, passamos a tratar deles. O primeiro indício de leitura é de um título técnico: *Tratado elementar de navegação prática*, cujo autor é uma personagem do romance em causa: "Era um oficial distinto, moço, moreno, os olhos vivos e inteligentes, grande calculista, jogador de sueca e autor de um *Tratado elementar de navegação prática*" (Caminha, 1999b, p.12). Apesar de pesquisarmos, não sabemos se de fato esse livro existiu. Deve ter sido ele um entre outros do tipo, leitura talvez comum entre os homens de Marinha formados nos seus bancos com destino a navegar. Ainda assim, sem muito a dizer sobre o citado livro, o indício de sua leitura e sua presença no romance de Caminha parece-nos ter a função de, assim como já o tivera outros títulos, conformar a personagem com a qual está relacionado, nesse caso específico, o seu autor.

A esse título segue um igualmente técnico e referente à vida no mar. No romance foi chamado apenas de *Código*: "O comandante, depois de um breve discurso em que as palavras 'disciplina e ordem' repetiam-se, fez um sinalzinho com a cabeça e logo o oficial imediato, um louro, de bigode, começou a leitura do *Código* na parte relativa a castigos corporais". Trata-se, possivelmente, do conjunto de leis que regulamentavam a vida a bordo e a condutas dos marinheiros. São os dois casos títulos específicos, de um saber aplicativo e regulador. Eles são também exemplo da utilização do conhecimento apreendido por Adolfo Caminha na Marinha na obra ficcional.

Quase não há nesse romance de Caminha referências ou cenas de leitura como havia nos romances já citados. Os periódicos também pouco estão presentes nele. Só encontramos um indício de leitura desse tipo de texto. A leitora é Dona Carolina: "Quando o grumete chegou, ela estava na sala de jantar lendo os anúncios do *Jornal do Comércio*, à luz do gás" (ibidem). Aparentemente, vemos que se trata de uma leitura simples, de anúncios, bem prosaica e útil ao cotidiano de Dona Carolina. Não há em *Bom-Crioulo* a mesma presença que tiveram os periódicos no romance *A normalista*, em que páginas e páginas são ocupadas em descrever as redações, em tratar dos embates literários em um e outro jornal ou revista.

Possivelmente, Adolfo Caminha tinha o habito de ler biografias ou informações sobre a vida de algumas personagens histórias. Um exemplo disso que afirmamos é a citação do nome de Gilles de Rais, que, no romance *Bom-Crioulo*, é comparado ao comandante da embarcação em que servia Amaro. O comandante é descrito nestes termos:

> O comandante do couraçado, bela estampa de militar fidalgo, irrepreensível e caprichoso, era o mesmo, aquele mesmo de quem, na frase tosca de Bom-Crioulo, "falavam-se coisas".
>
> Uma lenda obscura e vaga levantara-se em torno do seu nome, transformando-o numa espécie de *Gilles de Rais* menos pavoroso que o da crônica, cheio de indiferença pelo sexo feminino, e cujo ideal genésico ele ia rebuscar na própria adolescência masculina, entre os de sua classe.
>
> Calúnia, talvez, insinuações de mau gosto. (ibidem, p.68, grifo nosso)

Há da parte do narrador certo exagero na comparação entre o comandante do romance de Caminha e a personagem histórica Gilles de Rais. Esse viveu entre 1404 e 1440, era francês, militar e esteve em várias guerras, a mais famosa delas a Guerra dos Cem anos, alcançando assim a patente de marechal. Foi um dos primeiros nobres franceses que apoiaram e acreditaram em Joana D'Arc, por quem parece ter-se apaixonado. Vendo Joana D'Arc ser levada à prisão e à morte na fogueira, Gilles de Rais passou a viver em seus castelos, especialmente no Tiffanges, onde entregou-se à grandes festas nas quais teria gastado parte considerável da fortuna que recebeu de seu casamento com Catherine de Thouars. Além das festas, dedicou-se à alquimia, à magia negra e ao satanismo auxiliado por Francesco Prelati.

Gilles de Rais assassinou muitas crianças, entre meninas e meninos. Esses, antes da morte, eram violentados sexualmente. Há mesmo referência a seus prazeres sodomitas. Maria Letícia Guedes Alcoforado, analisando a personagem de Gilles de Rais e sua relação com o romance de Caminha, tendo por base o dicionário *Larousse du XX^e siècle*, considerou não haver nenhum indício de homossexualidade na personagem francesa, mas não foi isso que constatamos nas fontes que consultamos. Gilles de Rais foi acusado e levado à pena capital pela morte de, estimadamente, 140 vítimas. Talvez pela sodomia e pela agressividade, o comandante do *Bom-Crioulo* tenha sido comparado a De Rais. Vemos que o narrador afirmou que o comandante tinha indiferença pelo sexo feminino, "e cujo ideal genésico ele ia buscar na própria adolescência masculina, entre os de sua classe". Foi em Gilles de Rais que Charles Perrault se inspirou para escrever a história do Barba Azul.[19]

A única obra de ficção que encontramos referida diretamente no *Bom-Crioulo* é *Otelo*, de Shakespeare. Já constatamos o indício de leitura de *O Cimbelino*, registrado como a Cimbelina, também de Shakespeare. O tema de *Otelo* é o ciúme. E foi esse o sentimento que o fez ser citado no romance de Caminha (1999b). Vejamos:

> Era um misto de ódio, de amor e de ciúme, o que ele experimentava nesses momentos. Longe de apagar-se o desejo de tornar a possuir o grumete, esse desejo aumentava em seu coração ferido pelo desprezo do rapazinho. Aleixo era uma terra perdida que ele devia reconquistar fosse como fosse; ninguém tinha o direito de lhe roubar aquela amizade, aquele tesouro de gozos, aquela torre de marfim construída pelas suas próprias mãos. Aleixo era seu, pertencia-lhe de direito, como uma coisa inviolável. Daí também o ódio ao grumete, um ódio surdo, mastigado, brutal como as cóleras de *Otelo*...
>
> Aleixo com outro homem! *Esta idéia fazia-o enlouquecer de ciúme*, torturava-o como um sofrimento agudo, como uma chaga viva e dolorosa. (ibidem, p.90, grifo nosso)

O fim dessa tragédia de Shakespeare já o sabemos. Otelo mata Desdêmona e depois se mata. Todo esse final não foi transposto para o romance de Caminha, uma vez que Amaro mata Aleixo mas não comete o suicídio. A triangulação

19 Sobre Gilles de Rais, consultamos o *Dictionnaire encyclopédique d'histoire* (1978, v.2, p.3773); *Le petit Robert des noms propres* (1996, p.1718). Ver também Cébrian (2006), que conta num misto de história e jornalismo a história de Gilles de Rais.

da trama de Shakespeare feita por Iago está presente no romance de Caminha e corresponde à atuação de Dona Carolina. As pequenas intrigas também não lhe faltam. A leitura da peça do dramaturgo inglês parece ter contribuído para a construção da sua trama narrativa. Em ambos, o fim é a morte, como, aliás, tem sido o fim de muitas das personagens homoeróticas em literaturas de diversas nacionalidades.

Por fim, encontramos também uma referência a Camões, mas, na verdade, seu nome aparece como o de uma embarcação que leva Bom-Crioulo em fuga do hospital para a cidade já decidido a vingar-se de seu amante:

> A pequena embarcação vinha-se chegando para a ilha, sem toldo, remada por um galego de suíças, meio velho, Trazia à popa, no recosto do paineiro, o dístico – *Luís de Camões*, por cima de uma figura a óleo que tanto podia ser a do grande épico como a de qualquer outra pessoa barbada, em cuja fronte se houvesse desenhado uma coroa de louros. Nessa infame garatuja, o poeta tinha o olho *esquerdo* vazado, o que, afinal de contas, não interessava ao negro.
>
> – Quer me levar ao cais? Perguntando Bom-Crioulo ao português.
>
> – É já! Disse o homem atracando. O *Luís de Camões* não dorme
>
> – Vamos.
>
> – Pode embarcar.
>
> – Upa! (ibidem, p.96-7)

Vemos que a imagem do poeta português não interessa a Amaro. No entanto, interessou ao narrador, que a descreveu como uma garatuja, ou seja, tosca e malfeita. Ressaltou também os seus pormenores, como a coroa de louros com que geralmente Camões foi representado em estátuas, estampas etc., e o erro da reprodução que mostrava o olho cego de Camões como o esquerdo, em vez do direito. Trata-se, portanto, de um narrador atento às figuras de uma literatura que parece interessar-lhe. Poderíamos dizer que se trata de um narrador-leitor.

Assim, concluímos a abertura de mais este pacote da biblioteca de Caminha. Como já havíamos dito, nele não encontramos muitos indícios de leitura, o que diferencia esse romance dos outros dois. É bem verdade que, para escrevê-lo, Caminha valeu-se de trabalhos de criminalistas e estudiosos cujos interesses, então, despontavam pela sexualidade humana. Passamos, agora, a mais um pacote de sua biblioteca, aquele que traz em sua etiqueta o título de seu último romance.

Sexto pacote

Tentação é o último romance de Adolfo Caminha. Foi publicado em 1896, mas circulou somente em 1897, quando o seu autor já havia falecido, é o que lemos em *Adolfo Caminha (Vida e obra)*, de Sânzio de Azevedo. Em *Tentação* temos a história do casal Evaristo e Adelaide de Holanda, moradores de um lugarejo chamado Coqueiros. Evaristo é advogado e ambiciona morar no Rio de Janeiro, a capital do Império, que ele chamava de "Paris em ponto pequeno". Com a ajuda do amigo Luís Furtado, casado com Dona Branca, Evaristo consegue um emprego no Banco Industrial. O casal deixa Coqueiros e vai viver junto dos Holanda em Botafogo, então reduto da burguesia e da fidalguia cariocas. A convivência com tipos bem formados, incluindo o próprio Evaristo, faz que esse, aos poucos, mude de ideia.

Evaristo não suporta o monarquismo dos Furtado, com Dona Branca sempre a louvar a família imperial. As ideias republicanas, ou como diria Evaristo, democráticas, não casam bem com a vida naquele bairro carioca, que se opõe ferrenhamente à Cidade Nova. O ápice do conflito dá-se com o piquenique que os casais, acompanhados do visconde de Santa Quitéria, fazem no Jardim Botânico. Nesse piquenique, Luiz Furtado galanteia Adelaide e beija-lhe a mão. O narrador mostra as prevaricações de Dona Branca com o Visconde. O casal Holanda resolve então deixar a casa dos Furtado: Adelaide porque se sentia mal com o que acontecera entre ela e Furtado; Evaristo porque mudara totalmente de opinião quanto à vida na capital do Império. Ao final do romance, não sabemos ao certo se continuaram no Rio de Janeiro ou voltaram para a sua Coqueiros. O destino do casal é marcado de inúmeras interrogações. O que se sabe de fato é que o beijo de Furtado na mão de Adelaide o animou até mesmo após a saída do casal Holanda de sua casa.

Tentação é um olhar para a vida no Rio de Janeiro. Há pormenores que tornam a narrativa bem mais interessante do que essas linhas gerais que aqui traçamos a fim de apenas situar quem não o tenha lido. Muitas outras considerações podem ter os leitores a respeito desse romance de Caminha que não alcançou a mesma repercussão dos dois anteriores. Assim como em *A normalista*, há nele bem mais preocupações com a vida intelectual, diferenciando-se, portanto, do *Bom-Crioulo*. Para os críticos literários que dele se ocuparam, *Tentação* é mais uma narrativa ao gosto realista do que propriamente naturalista. Na nossa opinião, há nesse romance um conflito interno que não permite que ele seja enquadrado numa ou noutra escola.

Esse conflito dá-se entre a personagem de Evaristo, um romântico nas ideias que expressa e no modo como o faz, e o espaço, a cidade do Rio de Janeiro, então capital do império de D. Pedro II, representada de forma bastante naturalista. É o espaço no qual se pode tentar a sorte, mas também alcançar o azar, o vício, a imoralidade; enfim, é a cidade tentação, justificando, ao menos em parte, o título romance, pois outras tentações são apresentadas ao longo do enredo.

Pouco tem atentado a crítica literária para esse conflito. A fim de enquadrar o romance totalmente em uma ou em outra escola, achou-se por bem chamá-lo de realista, uma vez que a característica que o definiria como naturalista não a encontramos nele, isto é, a ligação entre literatura e ciência. O pouco que encontramos dessa ligação perde-se na narrativa como já o considerou Sânzio de Azevedo (1999, p.136). Quase nada se encontra nele da crença no poder da fisiologia ou da hereditariedade. O embate é mais do homem com o meio, esse sim a grande barreira a vencer, seja para superá-lo, seja para adaptar-se a ele. Quando dizemos o meio não nos restringimos ao espaço físico, mas também ao meio social em que os conflitos se dão e se acertam.

São conflitos de todas as ordens: estéticos, comportamentais, políticos, ideológicos etc. que marcam esse romance de Caminha. Adelaide que chega acanhada ao Rio de Janeiro com seus vestidos de provinciana vai aos pouco adaptando-se, desejando apresentar-se à altura das fidalgas que convivem com os Furtado; no entanto, essa adaptação não se efetiva. Evaristo, que celebrava as vantagens de viver na capital, muda de opinião e, assim, o Rio de Janeiro deixa de ser para ele uma possibilidade de ir a Paris sem sair do Brasil.

O conflito interno que percebemos no romance é, a nosso ver, derivado do momento e das relações que Adolfo Caminha fez das escolas literárias no conjunto de sua obra; pois, como já vimos, o romantismo, por meio dos títulos de obras românticas, não deixou de figurar em suas leituras como nos levam a concluir os indícios de leitura até então apontados. Valemo-nos aqui também do que já afirmara Afrânio Coutinho quanto ao final do século XIX ser uma espécie de encruzilhada de estéticas.

Quando *Tentação* foi publicado, o simbolismo já estava corrente com a publicação de *Broquéis* e *Missal*, de Cruz e Souza, ambos de 1893, mesmo ano de publicação de *A normalista*, não coincidentemente publicado na mesma cidade e na mesma editora. Os parnasianos continuavam parnasianos, assim como os românticos e os realistas o continuaram sendo. Então, feita essa breve

apresentação e dada a nossa opinião a respeito de *Tentação*, passamos a arrolar os indícios de leitura que nele encontramos.

O primeiro indício diz respeito, exatamente, à imprensa carioca, tanto a noticiosa como a literária. Encontramos uma referência ao jornal *Comércio do Rio*, que na opinião de Furtado era o *Times* carioca. Na *História da imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré (1966, p.373), não encontramos referência a um periódico com esse título, mas encontramos referência ao jornal *Comércio do Brasil*, contra o qual o governo tomou severas medida na reação à divulgação de notícias sobre a Revolta da Vacina, em 1904. Encontramos também referência aos jornais *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, no qual parte importante da intelectualidade boêmia do país escrevia, chegando mesmo o seu proprietário, em razão dos longos atrasos no pagamento à escassez de dinheiro, estabelecer uma cozinha na redação, e o *Jornal do Comércio*, adquirido por José Carlos Rodrigues, em 15 de novembro de 1890.

Outra referência é feita à *Revista Literária*, dirigira por Valdevino Manhães, na verdade uma caricatura de Valentim Magalhães a quem Caminha criticara abertamente já no ano de 1896 no seu artigo "Um livro condemnado", na tentativa de defender o seu romance *Bom-Crioulo* da acusação de imoral. Sabemos que Valentim Magalhães foi o fundador da revista *A Semana*. Em *Tentação*, Caminha (1979, p.18) foi além na sua crítica, transformando esse seu desafeto em uma personagem ridicularizada: "Valdevino Manhães, diretor da *Revista Literária* e autor de muitos livros, de muitíssimas obras, entre os quais o poema heróico-cômico *Juca Pirão*, paródia ao 'I-Juca-Pirama', de Gonçalvez Dias".

Trata-se o dito *Juca Pirão* de uma paródia intitulada *A vida de seu Juca*, uma paródia de *A morte de D. João*, de Guerra Junqueiro, paródia essa que Valentim Magalhães escreveu em colaboração com seu irmão Antônio Henrique de Magalhães, segundo Sânzio de Azevedo. Valentim Magalhães era dado a escrever paródias como nos faz crer o tópico sobre si na *Enciclopédia da literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa. Nela são arroladas, além dessa, mais duas paródias: *A velhice da madre eterna*, de 1885, paródia de *A velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro, e *Inácia do Couto*, de 1889, paródia de *D. Inês de Castro*, escrita em colaboração com Alfredo de Sousa.

Valdevino Manhães tinha o epíteto de Dr. Condicional, "porque nunca dizia as coisas em tom afirmativo: tinha sempre um mas..., talvez..., se..., quando criticava obras alheias" (ibidem). Outro vezo seu era o de falar de sua viagem à Europa. Em Lisboa foi recebido pelo poeta João de Deus, cuja poesia é mar-

cada pela simplicidade, pelo caráter tanto tradicional quanto conservador.[20] A personagem Evaristo de Holanda foi implacável com o Dr. Condicional e sobre ele afirmou: "Se todos os literatos do Rio de Janeiro fossem como o autor do *Juca Pirão*, a literatura brasileira tinha de pedir licença à Câmara para andar de quatro pés – dizia ele a Furtado" (Caminha, 1979, p.18).

Um outro jornal se apresenta na trama do romance. É importante perceber que, mesmo em situações mais comezinhas, a imprensa está presente na narrativa, demonstrando que essa junção entre imprensa e literatura era bem marcada na vivência dos escritores. Para a festa do batizado de Julinha, a filha mais nova do casal Furtado, cuja madrinha seria a Princesa Isabel, estavam convidados: o visconde de Santa Quitéria, o Dr. Condicional, dois amigos de Furtado, o Loiola, tesoureiro do banco, a viúva Tourinho, o Xavier, do *Jornal de Notícias* e um outro rapaz amigo da casa.

Nesse romance de Caminha, como em nenhum dos anteriores, a literatura e as leituras fazem parte dos assuntos tratados em conversas diárias, no bate-papo na sala de visitas como essa em que os poetas Luís de Camões e Gonçalves Dias foram citados. Trata-se de uma conversa entre o desembargador Lousada, membro do Instituto Histórico, e Valdevino Manhães, que lhe pergunta o que tem escrito:

> – E V. Exa já apresentou algum trabalho, Sr. Desembargador? - inquiriu, por delicadeza, o poeta.
>
> – Ainda não, meu amigo, ainda não, mas tenho pronta uma refutação aos *Irmãos Pinzón* do conselheiro Lisboa.
>
> – Um refutação?
>
> – Exatamente, umas notas sobre os primeiros descobridores da América, uns documentos importantíssimos, que valem toda a fortuna dos Rotschilds...
>
> – O visconde de Santa Quitéria, ao ouvir falar dos Rotschilds, deitou o rabo de olho.
>
> – ... Calcule o senhor que os fenícios, muito antes de Pinzon, numa época remotíssima, andaram no Amazonas...
>
> – No Amazonas, desembargador? - repetiu Manhães com espanto.
>
> – Pois não, no Amazonas... admira-se? Quanto mais se eu lhe disser que os Cananeus andaram na Paraíba do Norte! Pois é a pura verdade. Encontrei na biblioteca de Sua Majestade um fac-símile de inscrições fenícias descobertas numa pedra na Paraíba.

20 Sobre o poeta português João de Deus, ver Saraiva & Lopes (1975, p.1009-11).

– Mas, então, Colombo não descobriu a América?

– Não senhor... Colombo não descobriu coisa alguma...

– E o desembargador, pausadamente e circunspectamente, explicou a *magna questão* do ovo de Colombo.

– E o senhor, tem escrito muito? - inquiriu depois ao êmulo de Gonçalves Dias.

– Oh, muito. V. Exª não imagina! O pior é que no Brasil ainda não há editores. V. Exª decerto conhece o meu poema...

– Qual deles?

– Eu só escrevi um poema até hoje...

– Ah!... Como intitulou?

– Então V. Exª não conhece? – insistiu o literato com surpresa.

– Homem, eu, para lhe falar a verdade, em matéria de verso, só conheço os *Lusíadas*, que tenho em casa.

Valdevino Manhães deu um jeitinho ao pincenê, verificou que as violetas estavam na lapela, e, como se acabasse de ouvir uma horrorosa blasfêmia, uma heresia medonha, exclamou, fitando os olhos do magistrado:

– Só os *Lusíadas*?!

– Só os *Lusíadas*.

Nesse instante aproximava-se um criado oferecendo sorvetes em conchinhas de porcelana, e um ar frio inundou o ambiente.

– Só os *Lusíadas*! – repetiu o poeta, estendendo a mão à bandeja.

Parecia-lhe incrível, extraordinário, fora de toda a verdade, que um membro do Instituto Histórico do Rio de Janeiro, autor de uma memória sobre os irmãos Pinzon, desembargador da Relação, não lesse os poetas do seu país. Era incrível. Mas o que ele estranhava ocultamente é que o desembargador não houvesse lido a paródia do "I-Juca-Pirama", que tantos elogios merecera da crítica nacional.

O tom de ironia é claro nessa situação. A escrita da contestação da tese de que os irmãos Pinzon teriam chegado à América antes de Colombo e que muito ocupou os historiadores é trazida à cena a fim de ridicularizar as personagens. O que é ainda mais alcançado quando o desembargador Louzada acreditava que Manhães houvesse escrito mais de um poema. Uma fala após a outra, como o espanto de Manhães pelo fato de que o desembargador só conhecia de poesia *Os lusíadas*, reforça essa idéia. Os grupos intelectuais, nessa cena representados pelo desembargador, que era membro do Instituto Histórico, e a literatura, a crítica literária e o jornalismo, representados por Manhães, são tratados com certo desdém.

Além desse tratamento irônico, desdenhoso até, percebemos a permanência de indícios de leituras que constatamos anteriormente, destacadamente no caso do poeta Luís de Camões. É importante perceber que Valdevino Manhães parece comparar-se ao poeta português ao sentir-se desapontado pelo fato de que o desembargador Louzada não conhecia a sua paródia *Juca Pirão*. Há nessa longa passagem que transcrevemos vários recursos usados para conformar as personagens por meio da leitura e da escrita atribuídas a cada uma delas. Assim, a manutenção de indícios de leitura contrasta também com modificações que das leituras vão sendo feitas à medida que se dão os seus usos em romances, contos etc. Nesse movimento de tensão entre permanência e modificação é que os indícios de leitura subsistem e apontam para os diversos usos que o autor-leitor foi fazendo dele ao longo da escrita de sua obra.

O próximo indício de leitura que constatamos dá-se, exatamente, numa das cenas mais importantes do romance, aquela que se passa no piquenique no Jardim Botânico. Nela, dois poetas românticos são lembrados. O primeiro indício dá-se com a citação de *O Evangelho na selva*, cujo título inteiro é *Anchieta ou O Evangelho na selva*, do poeta romântico Fagundes Varela, publicado em 1875. Trata-se de um livro póstumo, como nos faz crer o editor da primeira edição em nota que foi conservada na edição das *Poesias completas de L. N. Fagundes Varela*. Esse livro de Fagundes Varela é formado por dez cantos numerados em algarismos romanos de I a X, desses, seis livros trazem como epígrafe versículos bíblicos dos livros de Números, João, Isaías, Eclesiastes, Jeremias e Joel.[21] Vejamos, no romance de Caminha (1979, p.55), o modo como essa obra de Varela foi citada no diálogo que transcrevemos a seguir:

> – A Tijuca é mais solene... – observou circunspecto o visconde. – O barulho da cascata é como se a gente estivesse num ermo religioso... no meio de um deserto... muito longe...
>
> – Oh, então deve ser triste demais... – argumentou o marido de Adelaide.
>
> – Como triste? É encantador! é poético!
>
> – Falta aqui o Dr. Condicional para dizer que lembra o *Evangelho na selva*... – insinuou o amigo Furtado.

Vemos que, nessa cena, a citação do livro de Varela aparece cercada de um tom de ironia, uma vez que, ali, não ocorreria nenhuma situação religiosa, que

21 A edição consultada foi Varela (1957, v.3).

é o próprio tema do livro em causa, uma vez que nele Varela preocupou-se em contar, como o afirmou Alfredo Bosi (2001, p.118), a vida de Cristo pela boca do jesuíta Anchieta.

Já a segunda citação, como o dissemos, é de um verso de um poema dito na cena que transcrevemos a seguir:

> Evaristo, no meio de toda aquela paisagem tropical, de uma riqueza encantadora, lembrou-se da província, e, num tom solene e misterioso, recitou descobrindo a cabeça e estacando:
>
> *Solidão, eu te saúdo! Silêncio do bosque, salve!*
>
> *Lera isso há muito num clássico português* e nunca um pensamento alheio lhe fora tão bem empregado! (Caminha, 1979, p.56, grifo nosso)

Na continuação do diálogo entre as personagens Furtado e Adelaide, Evaristo declama, se não todo, mas parte do poema:

> – Vocês é porque não sabem glorificar a natureza, vocês é porque não lêem os clássicos! - replicou o bacharel.
>
> – Mas não te lembras do resto...
>
> – Como não me lembro, se é uma das páginas que nunca hei de esquecer?
>
> E o bacharel, sem receio de escandalizar o aprumo do Santa Quitéria, berrou para o alto, como se falasse às nuvens:
>
> – *Solidão, eu te saúdo! Silêncio do bosque, salve! A ti venho, oh natureza; abre-me o teu seio. Venho depor nele o peso aborrecido da existência; venho despir as fadigas da vida!... Os homens não me deixaram; amparai-me vós, solidões amenas, abrigai-me, oh solidões deleitosas...*
>
> – Onde queres tu chegar com essa desfruteira, oh Evaristo? - interrompeu o outro.
>
> – Quero chegar ao fim da página... (ibidem)

O clássico a que a personagem se refere é o escritor português romântico Almeida Garrett e os versos citados são do poema intitulado "Solidão", o 21º do livro primeiro de *Flores sem fruta*, de 1845. Os versos citados por Evaristo são da primeira parte do poema, que é formado de três partes. Transcrevemos a seguir todos os versos da primeira parte:

> Solidão, eu te saúdo! silêncio dos bosques, salve! A ti venho, ó natureza; abreme o teu seio.
>
> Venho depôr n'elle o pêso abhorrecido da existencia; venho despir as fadigas da vida.

> *Quero pensar só commigo; quero falar a sós com o meu coração.*
>
> Os homens não me deixam, ampara-me vós, solidões amenas, abrigae-me, ó solidões deleitosas.
>
> Franqueia-me, ó soledade, o thesouro das tuas selvas; abre-me o sanctuario das tuas grutas.
>
> Eu perguntarei aos troncos pelas edades que viram correr; e os troncos me responderão, meneando as suas ramas: – Ellas passaram.
>
> Eu contatei aos prados os meus amores; e as boninas abrirão o calix para me dizer... – também nós amâmos. –
>
> Interrogarei os penhascos pelos ecos das vozes dos homens; e os penhascos mudos não ousarão repetir-me os sons falazes d'essa voz.
>
> Eu direi ás ruinas: – Que é das mãos que vos construiram, que é das raças que vos habitaram? –
>
> E as ruinas se calarão; mas a pedra de um sepulchro falará por ellas.
>
> A pedra do sepulcro dirá: – A morte passou, e as suas pègadas ficaram impressas no caminho dos seculos –
>
> Solidão, eu te saudo! silencio dos bosques, salve! (Garret, 1971, p.282-3, grifo nosso)

Se compararmos os versos citados por Evaristo com esses que transcrevemos, veremos que a personagem esqueceu de declamar um verso, justamente o que trazemos em destaque na citação. Evaristo mostra-se como um leitor de obras que considerava clássicas. É mais um autor português que arrolamos dentre os indícios de leitura de Caminha. O verso "Solidão, eu te saudo! silencio dos bosques, salve!" é repetido ao final das duas outras partes que compõem o poema, funcionando como um refrão.

Segundo Saraiva & Lopes (1975), *Flores sem frutas* não é totalmente um livro da estética romântica, mas já traz em si os elementos românticos que ganhariam mais vivacidade em *Folhas caídas*. Vejamos o que afirmaram a esse respeito os citados historiadores da literatura portuguesa:

> As *Flores sem Fruto* e, mais ainda, as *Folhas Caídas* traduzem esta experiência. As *Flores sem Fruto* representam uma transição; há aí muita poesia arcádia em metros variados, mas também alguns temas comuns às *Folhas Caídas*, tratados num novo estilo, em que o eruditismo arcádio cede o lugar a uma coloquialidade valorizada, e em que as formas de modelo clássico são substituídas por estrofes e rimas mais próximas da simplicidade popular, como a quadra e a redondilha. E há também os primeiros rebates do amor-paixão, que será o tema absorvente das *Folhas Caídas*. (ibidem, p.778)

Mesmo que *Flores sem fruto* não seja totalmente romântico, ele é o exemplo de mais uma obra aproximada a essa estética literária que encontramos nos indícios de leitura de Caminha, o que não só nos permite falar em uma permanência de leituras românticas mesmo no último romance de Caminha, quando já houvera passado pela experiência de escrever dois romance marcados pelos pressupostos naturalistas como o são *A normalista* e *Bom-Crioulo*. Além de, como veremos em sua atuação como crítico, mostrar-se mesmo de modo não ferrenho contrário aos românticos, sabendo no entanto reconhecer o valor de suas obras como o fizera com José de Alencar.

O registro de permanência das leituras românticas também conforma a personagem Evaristo como um romântico, reforçando o conflito que citamos nas páginas anteriores. Vemos que Evaristo faz uma defesa do poema; ele cita versos inteiros, mesmo que esqueça aquele que apontamos, o que não acontece com as outras personagens dos romances de Caminha. Só encontramos situação similar na leitura, quase declamativa, que Zuza faz da *Casa de pensão* no romance *A normalista*.

Destacamos também que citar esses versos de Garrett coloca a personagem em uma situação de oposição ante os demais presentes na cena, pois vemos Furtado chamar a declamação de "desfruteira". Trata-se de uma situação explícita de reprovação. Tanto a leitura dos clássicos como a glorificação da natureza são reprovados, não se encaixando na cidade naturalista.

Dentre os indícios de leitura de Caminha registrados em suas obras, Victor Hugo é possivelmente o mais recorrente. Em *Tentação* o encontramos citado como amigo de D. Pedro II nestes termos:

> E reduzido às míseras proporções de inválido, o segundo Alcântara, bisneto da Sra. D. Maria I, universalmente conhecido pelos seus versos ao *bom povo ituano* e pelo seu amor às letras, que na Europa dava-lhe foros de primeiro poeta do Brasil – o celebrado amigo de V. Hugo e das canjas do Teatro Lírico ia sulcar o Atlântico para bem do povo e felicidade da nação, desse povo que tanto o amava e dessa nação que ele governava a meio século.... (Caminha, 1979, p.56)

Nesse excerto, o poeta francês Victor Hugo é citado num conjunto de características irônicas a propósito de D. Pedro: a loucura da avó do monarca, sobretudo porque nesse capítulo do romance de Caminha as personagens discutem qual seria a doença do monarca e que justificaria a sua viagem à Europa, os versos do imperador conhecidos em uma escala universal quando

nem mesmo o Brasil o era e o foro de primeiro poeta do Brasil. Assim, esse fato se junta aos demais em que a Monarquia é fortemente criticada por Evaristo, que se dizia republicano e democrata.

Em *Tentação*, arrolamos mais um indício de leitura de Caminha. Trata-se da citação do nome do poeta Freitas Camargo, amigo de Valdevino Manhães na *Revista Literária*. Infelizmente, como não pudemos consultar os números da revista editada por Valentim Magalhães, não sabemos se se trata de uma caricatura, como Caminha fizera com Valentim Magalhães, ou se se trata de um poeta que de fato existiu. Nas histórias da literatura brasileira não encontramos registro a seu respeito.

No rol de autores citados, encontramos mais um nome da literatura portuguesa. Trata-se de Ramalho Ortigão. A citação do autor está relacionada com o nome de Valdevino Manhães e o seu comportamento bajulativo: "– É o que lhes digo – continuou o poeta. – Quando Ramalho Ortigão aqui esteve, no Rio, a primeira pessoa que correu a beijar-lhe os pés, foi ele, o Valdevino" (ibidem, p.72). Entre um traço e outro de permanência e modificação dos usos da leitura, os indícios de contato de Adolfo Caminha com a literatura portuguesa de seu tempo são importantes para a compreensão de sua obra. As recorrentes citações de nomes de autores, títulos de obras e personagens é um fato que deve ser levado em consideração nos estudos literários. Isso só se torna evidente quando analisamos o autor como leitor, daí o nosso esforço em fazê-lo. O último indício de leitura encontrado deu-se em um diálogo entre Evaristo e Furtado:

> No Largo de São Francisco um golpe de ar bafejou-os de improviso, como se saíssem de um túnel.
>
> – Caramba! – exclamou o secretário. – A Rua do Ouvidor às quintas é um formigueiro! Nunca vi tanta gente!
>
> – Olha daqui... olha daqui! – insistiu o bacharel, voltando-se no meio do largo, para a mais famosa artéria que regurgitava.
>
> Era um espetáculo curioso. A rua muito estreita, com seus sobrados de dois a três andares, com os seus arcos de iluminação, com as suas bandeiras, tinha um aspecto movimentado de uma pequena cópia de bulevar em dia de festa. Embaixo a massa negra e compacta, ondulando como uma procissão vista de longe, e um sibilar de vozes indistintas como o vago rumor de uma colmeia alvoroçada.
>
> – Queres que eu te diga o efeito que isso me produz, oh Furtado?
>
> – ?

– Lembra-me o caos, o misterioso, o incompreensível, a vertigem dos abismos... *o grande nada dos heróis que dormem...*

– *Do vasto pampa no funéreo chão!* – concluiu o secretário erguendo o braço numa pose oratória.

E fitando o bacharel:

– Estás apocalíptico, homem! Olha, não vás fazer como no Jardim Botânico, onde assassinaste barbaramente, creio que o Garrett ou o Alexandre Herculano...

– Pois é o que me parece a tal da Rua do Ouvidor, e a comparação se não é original, tem o mérito de exprimir exatamente o que eu quero dizer. (ibidem, p.74-5, grifo nosso)

Esses dois versos que vemos citados no trecho de *Tentação* que destacamos são do poema "Quem dá aos pobres, empresta a Deus", do livro *Espumas flutuantes*, de Castro Alves (1960, p.81). Na primeira estrofe do poema, lemos:

Eu, que a pobreza de meus pobres cantos
Dei aos heróis – aos miseráveis grandes –,
Eu, que sou cego, – mas só peço luzes...
Que sou pequeno, – mas só fito os Andes...,
Das priscas eras, que bem longe vão,
O grande NADA dos heróis que dormem
Do vasto pampa no funéreo chão...

Os versos citados por Evaristo no romance de Caminha são os dois últimos que destacamos. É mais uma referência à obra de Castro Alves, pois, como já vimos, Caminha se refere ao poeta logo no seu primeiro livro, ao citar os versos do poema "Sub Tegmine Fagi", do livro *Espumas flutuantes*. Vemos que, na edição da obra completa de Castro Alves, o nada encontra-se grafado em maiúsculas – NADA – diferentemente de como o encontramos no romance de Caminha. Infelizmente, não sabemos se se trata de uma alteração feita na segunda edição de *Tentação* ou se já estava grafado desse modo em sua primeira edição.

Vemos ainda nesse trecho citado que a personagem Furtado relembra os versos declamados por Evaristo no piquenique feito no Jardim Botânico e o faz citando o nome dos poetas Almeida Garrett e Alexandre Herculano sem definir, no entanto, qual deles seria o autor dos versos do poema "Solidão". Mesmo que assim o faça, vemos que Furtado também conhecia aqueles versos, que de algum modo os identificara e os trouxe à memória retomando-os numa ação futura. Esse é também mais um exemplo do convívio da literatura portuguesa

naquele final de século XIX no Brasil, convívio que já o vimos desejado entre os membros da Padaria Espiritual, da qual fez parte Adolfo Caminha.

Sétimo pacote

Na etiqueta deste pacote está escrito *Contos*. Já deles nos ocupamos quando citamos o trabalho de Maria Letícia Guedes Alcoforado. Antes de falecer, Caminha preparava uma tradução do *Theatro de Balzac*, um livro intitulado *Duas histórias*, e outro intitulado *Pequenos contos*. Também já nos ocupamos desses contos ao tratarmos da atuação dos herdeiros de Caminha no conjunto de sua obra. Vamos, então, ao que deles ainda não afirmamos. As suas publicações deram-se em diversos periódicos nacionais quando ainda vivia o seu autor e mesmo após a morte dele. Disso trataremos à medida que nos detivermos em cada um dos contos.

O primeiro deles é intitulado "Velho Testamento" e foi dedicado a Ferreira de Araújo, o proprietário do jornal carioca *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Conto narrado em primeira pessoa, cujo narrador-personagem é um escritor, que, ao ver o busto de Virgínia, a primeira mulher que ele amara, lembra-se de um passeio que fizera em sua companhia. Em um *flashback*, o leitor fica sabendo que os dois foram a cavalo a um bosque onde Virginia, tomada pela natureza local, despiu-se, assim como Eva, lembrando o Velho Testamento, daí o título do conto. Virgínia banhou-se nas águas de um tanque que havia no bosque e quando saiu dele sentia-se mal.

Desse ponto em diante, o narrador-personagem, vendo que sua amada só piorava, tentou entretê-la falando do que chamou de "Arte moderna":

> Longe ainda de qualquer auxílio, procurei entreter-lhe o espírito, guiando-a para as belezas da Arte moderna. – Oh, a Arte, ela não imaginava o que era a Arte! – E entrei a falar nos meus artistas prediletos, narrando episódios de sua vida íntima, caracterizando-os em síntese, nunca perdendo o tom familiar das nossas conversas.
>
> Ela também gostava da Arte, lia muito, admirava os grandes artistas como Flaubert, como Zola, mas preferia Gautier! "o incomparável Gautier, o mestre dos mestres!"
>
> Eram breves as nossas pausas; ela, porém, repetia de vez em quando "que não estava boa, que sentia febre"...
>
> – Nervoso... Qual doente! Olha, já leste o último livro dos Goncourts?...

Vemos nesse trecho do conto a citação do nome de vários autores: Flaubert, Zola, Gautier, o que liga essa leitura de Virgínia à imagem que o narrador-personagem tinha dela ao compará-la à Mademoiselle de Maupin, personagem do romance homônimo de Théophile Gautier: "Ao vê-la nos seus trajes de amazona [...] lembrei-me da encantadora criação de Gautier na *Mademoiselle de Maupin*" (Caminha, 2002, p.21). Gautier foi um dos autores românticos franceses conhecidos, sobretudo, pela defesa da arte pela arte, o que ele expressou no prefácio do romance citado antes. Nesse trecho do conto de Caminha, vemos que todos os autores citados são franceses.

De Flaubert aos Goncourts, a leitura das duas personagens é toda de autores daquele país. Não podemos precisar a qual romance dos irmãos Goncourts se refere o narrador-personagem do conto de Caminha, se ao *Charles Damailly*, de 1860, ao *Germinie Lacerteaux*, de 1865, se ao *Manette Salomon*, de 1867 ou o *Madame Gervaises*, de 1869, pois não há nenhuma possibilidade de datação do tempo da narrativa. Mas, por sua vez, esse conto surpreende pelo fato de que Caminha pela primeira e única vez citou um autor norte-americano: Edgar Allan Poe, quando ele não o fez nem mesmo em seu livro *No país dos ianques*. E o fez nestes termos: "A noite estava úmida e sem luz, misteriosa como uma criação de Poe..." (ibidem). Se pensarmos que a publicação desse conto foi de 1895, talvez Caminha já conhecesse a obra de Poe quando fora aos Estados Unidos. No entanto, Caminha não fez nenhuma referência a ele ou de outro escritor daquele país.

O segundo conto é intitulado "A mão de mármore", dedicado a Artur Azevedo. Segundo Sânzio de Azevedo, na introdução que fizera para o volume de contos, ele foi publicado primeiramente em *O Album*, em abril de 1893, que era uma publicação do escritor maranhense; foi também publicado em *A Revista do Norte*, de São Luís do Maranhão, no seu número 10, de junho de 1906, e depois em *O Subúrbio*, de 3 de agosto de 1910, e finalmente no suplemento "Autores e Livros" número IV, do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 1943.

"A mão de mármore" conta a história do poeta Luciano, cuja amante Rosita, "uma esplêndida *muchacha*, uma formosíssima rapariga de vinte e três anos, nascida em Buenos Aires, espirituosa, terna e insinuante como um fruto proibido" (ibidem, p.28), faleceu tísica. Luciano a fez sepultar vestida em trajes de Nossa Senhora de Lourdes. O narrador que também faz as vezes de personagem, pois é amigo de Luciano, vira sobre a sua mesa de poeta uma caixinha de veludo azul claro. Ao perguntar ao amigo do que se tratava, viu que

lá dentro está uma mão esculpida em mármore. É uma reprodução da mão de Rosita, daí o título do conto. O extremo ciúme inicial do poeta e o amor que sentia pela portenha fizeram-no mandar esculpir aquela peça.

O ciúme de Luciano era tanto que lhe custava muito ouvir o entusiasmo de sua amada até mesmo pelas personagens: o Sr. Armand Duval, o Sr. Conde de Camors ou o Sr. Primo Basílio. Vemos aí que as personagens de *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, de *O conde de Camors*, de Octave Feuillet, e *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, são vistos como "gente", até mesmo foi usado o pronome de tratamento – Senhor – para referir-se a eles. Nesse caso, permanece o diálogo de Caminha com as literaturas portuguesa e francesa, o que, de fato, prepondera nos seus indícios de leitura.

Já neste capítulo aludimos ao terceiro conto da coletânea em causa. Trata-se de "O Minotauro". Por já termos nos ocupado de suas edições, atemo-nos, de agora em diante, no seu enredo e nos indícios de leitura que nele encontramos. Esse conto narra a história do casal Cipriano Gouveia e Nicota, que moravam retirados da cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Engenho Novo, pois "Cipriano não gostava de ruídos, detestava os centros populosos, o tumulto das ruas: nascera para o silêncio, para o amor discreto extramuros, *sub tegmine fagi*, para a quietação estagnada dos subúrbios" (ibidem, p.32). Já podemos destacar aqui o retorno a um indício de leitura constatado anteriormente: trata-se da citação em latim – *sub tegmine fagi* – traduzido por nós livremente como "debaixo de uma frondosa faia", que encontramos como título do poema de Castro Alves em que o poeta Vitor Hugo é chamado de "– Mestre do mundo! Sol da eternidade!...".

De fato, esta expressão em latim é parte de *As bucólicas*, de Virgílio, e mais especificamente do verso "*Tityre, tu patulae recubans* sub tegmine fagi" (Novak & Neri, 1992, p.10).[22] O conteúdo do conto de Caminha liga-se, desse modo, ao poema de Castro Alves (1960, p.100), que se inicia com os seguintes versos: "Amigo! O campo é o ninho do poeta.../ Deus fala, quando a turba está quieta", e, por sua vez, liga-se à poesia latina clássica de Virgílio a quem Castro Alves faz referência ao citar como epígrafe parte de um verso: "*Deus nobis haec fecit*" (Novak & Neri, 1992, p.10),[23] também de *As bucólicas*. Cria-se, desse modo,

22 A tradução dos trechos de *As bucólicas*, de Virgílio, presentes neste livro, são de Zélia de Almeida Cardoso. "Títiro, reclinado sob a copa de frondosa faia".

23 O verso inteiro é: "O Meliboee, deus nobis haec otia fecit:" cuja tradução é: "Melibeu, foi um deus que me propôs um ócio tal".

uma triangulação de referências na obra de Caminha: o próprio autor, Castro Alves e Virgílio. Esse fato também aponta para o cruzamento de tempos de escrita diferentes, reunidos pela prática da leitura a favor da escrita. Ainda nesse conto, temos uma referência à leitura do *Rocambole*:

> Embirrava solenemente com a rua do Ouvidor, por onde nem sequer passava ao voltar da repartição, odiava os botequins, revoltava-se contra o dandismo que sacrifica bem-estar e fortuna por uma noite de teatro ou por um fato novo: preferia viver obscuro e tranqüilo mais a Nicota em qualquer lugarejo fora da cidade, lendo sistematicamente o seu romance predileto nas horas vadias (era assinante do *Rocambole* em fascículos), ouvindo tocar piano ou então cuidando carinhosamente das suas flores e dos seus canários belgas. (Caminha, 2002, p.32)

Vemos que mais uma vez a referência à leitura de uma obra da literatura francesa, pois, como sabemos, e já referimos neste estudo, o *Rocambole* ou *As aventuras do Rocambole* foi escrito por Posson de Terrail. Mas qual o drama desse leitor de Terrail? Cipriano pretendia levar uma vida calma, afastada de toda movimentação da corte, sobretudo resguardando a mulher das garras de algum minotauro, daí o título do romance. No entanto, apareceu Luiz Bandeira, "um rapagão bem apessoado, que enriquecera nas pagatinas da Bolsa, à força de transações vergonhosas; sujeito metido a amador de cavalos, com fumaças de fidalgo e fama de inteligente", que era seu amigo.

Será esse sujeito, também conhecido por Lulu, que trará para a vida do casal alguma possibilidade de traição. Já tendo conquistado a mínima confiança de Nicota, que em princípio não simpatizava com ele, Lulu pediu um beijo à esposa de Cipriano. O conto é concluído com Nicota dando o braço a Luiz, sem no entanto haver a certeza da traição ao marido. Esse caminha na frente deles "resignado como um mártir, segurando o lenço em pontas na cabeça para não se constipar" (ibidem, p.35).

Um diálogo entre Cipriano e Luiz sobre o que fazer com a mulher adúltera traz para a vida do casal o tema da traição. É nesse debate que vemos novamente o indício da leitura da peça *Otelo* e da personagem homônima de Shakespeare. A esse respeito afirmou Luiz: "– Perdão, eu não quero coisa alguma, o que eu quero é provar-te que Otelo, esse personagem medonho, esse tigre ciumento, não existe – é uma mentira dramática, uma ficção shakespeareana e, se quiseres uma exceção na vida conjugal" (ibidem). Como vimos anteriormente, *Otelo*, de

Shakespeare, fora citado no romance *Bom-Crioulo*, cuja publicação é de 1895. A primeira versão desse conto foi publicada em 1893, portanto dois anos antes daquele romance. O que nos permite inferir que, já nesse conto, Caminha projetava a possibilidade de usar o ciúme como tema de ficção.

Há, porém, ainda nesse seu conto uma ligação com o seu romance de estreia: *A normalista*, pois, como já vimos, é nele em que encontramos uma referência ao livro *Fisiologia do casamento*, ali atribuído a August Debay e não a Balzac. Vejamos o que diz a personagem Luiz Bandeira na versão do conto publicada na *Gazeta de Notícias* de 27 de janeiro de 1894, e que traz como data de escrita o dia 7 de abril de1893: "Lê Balzac (*A Fisiologia do matrimônio*) e hás de convencer-te de que a humanidade se transforma n'um colossal minotauro, espécie de Medusa com cabeças de touro..." (ibidem, p.102). Na versão do mesmo conto publicada com a data de julho de 1893, lemos: "Lê Balzac (*Fisiologia do matrimônio*) e convencer-te-ás de que a humanidade, desde o primeiro pai, tem sido e será sempre um eterno e colossal minotauro, por isso mesmo que é instintivamente polígama" (ibidem, p.96). Na versão desse conto, publicada em dezembro de 1905, ano V, número 4 de *A Revista do Norte*, lemos:

> – Lê Balzac, se te queres convencer, procura a *Fisiologia do matrimônio*, que dizem ser o resultado de longa experiência, e verás que a humanidade, desde o primeiro pai, tem sido e será sempre um eterno e colossal minotauro, por isso mesmo que é instintivamente polígama. (ibidem, p.35)

Vemos que, em todas as versões apresentadas, o autor manteve a referência ao livro de Balzac, apesar das modificações que podemos constatar. Já a esse livro de Balzac fizemos referência ao tratarmos dos indícios de leitura encontrados no romance *A normalista*. Mas também já vimos que o começo da escrita desse romance deu-se ainda em Fortaleza, quando o primeiro capítulo fora lido em uma das fornadas da Padaria Espiritual e comentado entre os Padeiros como consta no número 2 de *O Pão*, de 30 de outubro de 1892. A data de 7 abril de 1893 chama-nos atenção se comparado ao ano de publicação de *A normalista*: também 1893. Se Adolfo Caminha escreveu a primeira versão do conto antes do romance, cometeu o erro de atribuir a Debay um livro de Balzac, se publicou o romance antes do conto, procurou corrigir o seu engano, uma vez que ele não se repete nas versões anteriores de "O Minotauro".

Desse modo, constatamos uma rede de indícios de leitura permeando a obra de Caminha, seja uma rede entre textos de um mesmo gênero ou entre textos de gêneros diferentes como é esse o caso entre o conto e o romance. Assim, percebemos a participação ativa da leitura na formação da escritura, o que vai constituindo além de laços entre os textos a ligação entre ler e escrever em um desenvolvimento contínuo formado por movimentos de permanência e modificação, pois os mesmos títulos são mantidos, porém os seus conteúdos usados de forma diferente em ambos os casos, adaptando a matéria lida à matéria escrita. Um jogo entre ler e escrever se estabelece no centro da obra de Caminha. Um jogo de objetivos, um jogo de práticas, o que denota uma obra em formação constante. Portanto, bem diferente de fórmulas prontas como parecia ser caro aos autores naturalistas.

Para finalizar, destacamos o fato que três desses contos foram publicados com títulos diferentes. Na coletânea de 2002, Trata-se dos contos "No convento", publicado, como informa Sânzio de Azevedo, por R. Magalhães Júnior em *O conto do Norte*, de 1959, com o título de "O noviço". No entanto, esse conto fora publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, no dia 25 de janeiro de 1894, com o título de "Página esquecida", dedicado a Ferreira de Araújo, que era o proprietário do periódico. O outro conto publicado, também na *Gazeta de Notícias*, foi "O sermão", que figura nessa coletânea de 2002 com o título de "Joaninha". No periódico carioca ele foi publicado no dia 5 de abril de 1894. Por último, temos "Amor de fidalgo" publicado em 1905 no número 2 de *A Revista do Norte* com o título de "Fidalgo". É importante atentar para o fato de que as alterações dos títulos deram-se sobretudo após a morte do seu autor, como vimos, o que caracteriza uma atuação dos sujeitos que já chamamos de intermediários na relação entre a obra e os leitores.

Nos demais contos não encontramos mais nenhum indício de leitura, portanto encerramos aqui o arrolamento que procedemos, acreditando que a atividade da leitura colabora com a escrita, o que nos dá mais recursos para conhecer a atuação de Adolfo Caminha como um polígrafo. A seguir, iniciamos uma outra etapa dessa coleta de indícios, porém, nela, não nos valemos somente do método indiciário, mas agregamos a ele alguns recursos da crítica textual na abordagem dos textos de crítica publicados, primeiramente, na *Gazeta de Notícias*, portanto no suporte jornalístico, e, em seguida publicados junto de mais dez outros artigos nos suporte livro. Vamos então a essa segunda etapa.

Adolfo Caminha, autor-leitor de si ou as cartas não mentem jamais (só quando preciso)

La forme de l'objet écrit en gouverne le sens, que le passage à l'imprimé n'est pas que la simples transposition d'un manuscrit dans un code conventionnel, mais une sémiologie, que la typographye est une énonciation, et que ses possibilités expressives imposent des protocoles de lecture.

(Vachon, Le cas Balzac écrivain-éditeur, 2002, p.50)[24]

Ainsi, s'il y a pour l'ecrivain diverses façons de penser le livre à partir de l'écrit diverses façons de penser le livre à partir de l'écrit, de se projeter dans le futur de l'imprimé et d'en négocier les conséquences dans le manuscrit, y a-t-il de même, pour le critique, plusieurs disciplines á considerer pour rendre comte du passage de l'un à l'autre. Histoire de l'écrit et du livre, génétique textuelle, sociocritique, psychanalyse peuvent être convoquées pour tenter de comprendre les réponses, nécessairement singulières, données par les écrivains à ce sujet.

(Reid, George Sand : l'art et le métier, 2002, p.59)[25]

24 "A forma do objeto escrito governa o seu sentido, que a passagem ao impresso não é somente uma simples transposição do manuscrito em um código convencional, mas uma semiologia, que q tipografia é uma enunciação, e que suas possibilidades expressivas impõem protocolos de leitura" (Tradução nossa).

25 "Assim, se há para o escritor diversas formas de pensar o livro a partir do escrito, há também para o crítico várias disciplinas a considerar para dar conta da passagem de um a outro. História do escrito, história do livro, genética textual, sociocrítica, psicanálise podem ser convocadas para tentar compreender as respostas necessariamente singulares, dadas pelo escritor a este respeito" (Tradução nossa).

Ausência-presença do autor-leitor de si

Se nas histórias das literaturas os autores não costumam ser pensados como leitores de outros autores, é igualmente incomum o fato de eles serem apresentados como leitores de si mesmos. Os indícios desse tipo de leitura são algumas vezes registrados em estudos feitos a partir dos pressupostos da crítica genética ou da crítica textual. Para a crítica genética, a matéria-prima é o manuscrito e, mais precisamente, as rasuras encontradas nele, uma vez que o seu objetivo é compreender o processo que deu origem ao texto, daí o uso do termo genético. No caso dos estudos de crítica textual, que também lidam com o manuscrito, o valor deste parece relativizado: "O original, no sentido material do termo, pode ser escrito pelo próprio autor (autógrafo) ou escrito sob o controle direto dele (idiógrafo)" (Paggiari & Perugi, 2004, p.19). A crítica textual considera também as cópias feitas do manuscrito, sobretudo quanto esse se perdeu: "Quando o original se perdeu, e só temos as cópias dele, manuscritas ou impressas que sejam, o conjunto das cópias indica-se como tradição, formada por testemunhos: cada um, de fato, testemunha do original perdido, e transmite uma cópia dele" (ibidem).

Nesse sentido, dialogamos com a crítica textual, considerando que as cópias impressas são tradições do texto manuscrito, uma vez que não temos os seus originais, ou seja, os manuscritos dos textos críticos de Adolfo Caminha. No entanto, temos os artigos impressos no jornal *Gazeta de Notícias* e na primeira edição em livro. Interessou-nos, destacadamente, o processo de passagem de um suporte a outro, considerando o que afirmou Stéphane Vachon a propósito da forma do objeto escrito governando ao menos em parte o seu sentido. Transpor o texto do manuscrito para o impresso, e na passagem para impressão alterá-lo, parece-nos haver implicações importantes e como tal merecem ser verificadas e problematizadas.

Esse fato nos fez questionar os motivos possíveis das alterações. A nosso ver, foi nessa passagem de um suporte a outro que Adolfo Caminha alterou os seus textos críticos, colocando-se como autor-leitor de si mesmo. Além, é claro, de procurar conservar uma edição que ele considerava como a correta, a ideal. Adolfo Caminha se apresentou também como editor dos seus próprios artigos. O trabalho comparativo entre essas edições trouxe à tona as alterações realizadas por Caminha. A primeira alteração está ligada diretamente à categoria autor, uma vez que, ao publicar os seus textos críticos naquele jornal carioca,

Caminha os assinou com as iniciais trocadas, ou seja, C. A. em vez de A. C como deveria ser. Somente na edição em livro Caminha reconheceu a autoria de seus textos assinando o livro *Cartas literárias* com o seu próprio nome, assim como fizera com os seus livros anteriores. Esse fato apresenta-se-nos de capital importância para o presente estudo. Essa delegação de autoria por meio do uso da assinatura invertida tem ainda mais importância quando sabemos que os autógrafos de escritores passaram a valer dinheiro, como lemos a seguir:

> Publicaram-se há pouco os preços correntes dos autographos de alguns homens célebres:
>
> Uma carta de Zola, vale ......5 francos
> “ “ “ Dumas filho...4 “
> “ “ “ de Ed. Goncourt ...4 “
> “ “ “ de Rochefort...... ...4 “
> “ “ “ de Ludovic Halevy 2 “
> “ “ “ de Jules Claretie.....2 “
> “ “ “ de Maupassant........6 a 8 “
> “ “ “ de Guizot................8 “
> “ “ “ de Jules Fabre ....5 “
> “ “ “ de Littré ....5 “
> “ “ “ de Nodier................4 “
> “ “ “ de Victor Hugo.......6 “
> “ “ “ de Chateaubriand....4 “
> “ “ “ de Delavigne...........5 “
> “ “ “ de Lamartine.......... 6 “
> “ “ “ de Barbey d’Aurevilly....10 a 12 “
> “ “ “ de Balzac........................10 a 12 “
> “ “ “ de Flaubert ....4 “
> “ “ “ de Leconte De Lisle........2 a 3 “
>
> Os actores e actrizes celebres de França tambem estão baratos. Se bem que uma carta de Rachel valha 15 ou 20 francos, já por 5 ou 6 francos se obtem um bem bom Coquelin senior, e por 3 a 5 francos excellentes Théos, Samarys, Graniers, Réjanes, Bartets, Montalands, Galli-Mariets, Du Minits, Krausses e Jeannes Hadings.

Essa matéria foi publicada na seção “Novidades Artísticas” do jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, no dia 24 de novembro de 1893, no mesmo dia em que Adolfo Caminha teve publicada a sua “Carta literária II”, ou seja, no mesmo dia em que ele delegava a autoria do seu texto a um outro sujeito, ou seja, C. A., supostamente ele leu que o autógrafo de vários homens de letras,

muitos deles faziam parte de suas leituras como pudemos constatar na primeira parte deste capítulo, tinha valor monetário. O autógrafo de Balzac era um dos mais valiosos – 10 a 12 francos – justamente Balzac, cuja obra servira de epígrafe ao romance *A normalista (Cenas do Ceará)*. Das leituras realizadas por Caminha vemos nessa lista de autógrafos os nomes de Zola, Dumas Fils, Edmond de Goncourt, Maupassant, Victor Hugo, esse inúmeras vezes citado por ele, Chateaubriand, cujas obras lhe serviram para conhecer os Estados Unidos, Lamartine, cujo romance *Raphaël* fora citado em *Lágrimas de um crente* e, por último, Flaubert. Mas, naquele momento de sua produção ficcional, delegar a autoria foi, possivelmente, o menor valor a perder. Para Adolfo Caminha era preciso, sobretudo, defender a sua ficção da acusação que lhe fora imputada: a de romance imoral.

O fato da assinatura invertida pode ser justificada por ser a primeira *Carta literária* uma defesa do seu romance de estreia: *A normalista*, à época acusado de imoral. Não havendo quem o defendesse, Adolfo Caminha entrou em cena a favor de si próprio, porém, resguardando-se nas iniciais invertidas de seu nome, o que fez que Alceu Amoroso Lima (1934a) atribuísse esses textos a Constâncio Alves ou a Capistrano de Abreu, que à época militavam na crítica carioca. A primeira hipótese foi desconsiderada:

> Facil foi também certificar-me de que não fôra o sr. Constancia [sic] Alves o autor das *Cartas*. Havia, aliás, na própria abundancia, por vezes superflua, embora nunca forçada nem espessa, das cronicas, qualquer cousa que não dizia com o estilo elítico e a ironia discreta do cronista que Rodolpho Dantas revelara. (ibidem, p.93)

Aliás, era comum a confusão entre os textos de Constâncio Alves e Capistrano de Abreu como podemos constatar no trecho citado a seguir:

> Capistrano assignava, por vezes, C. A. Tanto assim que, estando o sr. Constâncio Alves ausente em São Paulo, publicou Capistrano, nessa mesma época, e com aquelas iniciaes, um artigo sobre Pedro II. E, não desejando, o seu homonimo em iniciaes, desconcertar o diretor de outro jornal, a quem se recusára a colaborar, - de São Paulo, escreveu à redação do jornal, onde aparecera o artigo de Capistrano, declarando não ser de sua lavra o artigo sob as inciaes C. A. (ibidem, p.93)

Ainda assim, a hipótese da autoria ser de Capistrano de Abreu era a mais forte:

> Primeiramente, a informação de contemporaneos que atribuiam a Capistrano as referidas *Cartas*, na época, aliás, muito faladas.
>
> O têor das *Cartas* revelava serem escritas por pessoa do Norte, cearense, homem culto, contemporaneo do movimento naturalista, e que revelava grande independencia e isenção de animo.
>
> Tudo isso ia a calhar em Capistrano. (ibidem, p.94)

Somente a edição em livro das *Cartas literária*, em 1895, desfez a dúvida de Alceu Amoroso Lima (1934a, p.96) quanto à autoria daqueles artigos publicados na *Gazeta de Notícias*: "A prova indiscutível é que Adolpho Caminha, em 1895, reuniu em um pequeno volume essas cronicas da *Gazeta* e outras anteriores, em diversos jornaes, sobre o proprio titulo que déra às da *Gazeta* (*Adolpho Caminha – 'Cartas Literárias'* – Typ. Aldina, Rio, 1895)". E Amoroso Lima foi mais adiante em suas considerações, tratando das alterações que ele constatou na passagem de um suporte ao outro dos artigos: "É muito curioso, aliás, observar como *ele alterou* habilmente a cronica sobre a *Normalista*, afim de atenuar o elogio em boca própria" (ibidem). Na opinião de Lima, cumpria-se, desse modo, a hipótese que ele considerara a mais improvável: "Vejo agora que a hípotese [sic] mais inverossímil era a verdadeira". Tinha razão Boileau: – 'le vrai n'est pas toujours vraisemblable'" (ibidem).[26]

Estudo comparado das edições das *Cartas literárias*

Segundo Alceu Amoroso Lima, Adolfo Caminha *alterou* a primeira *Carta literária*. Partindo dessa afirmação, consideramos que os demais artigos também foram alterados por ele. Assim, interessou-nos conhecer as alterações realizadas, o que resultou em um estudo comparativo das edições. O que demonstramos nas seções seguintes é uma leitura do conjunto das alterações constatadas em cada uma das cartas. De um modo geral, elas podem ser divididas quanto ao efeito físico no texto: alterações de supressão e alterações de acréscimo. Há também alterações conceituais, ou seja, aquelas que mudam o sentido de afirmações e considerações feitas pelo crítico. Nem todas as cartas renderam considerações abundantes, sobretudo no caso daquelas em que preponderam as alterações de efeito físico. Neste estudo comparativo não

---

26 "O verdadeiro não é sempre verossímil" (Tradução nossa).

deixamos de considerar as contribuições do método indiciário como o definiu Carlo Ginzburg e de que já nos valemos na primeira parte do presente capítulo. Desse modo, consideramos que cada modificação constatada é um indício da leitura que Adolfo Caminha fizera de seus próprios textos, daí o título desta segunda parte do presente capítulo. Nos comentários utilizaremos as siglas EGN para a edição da *Gazeta de Notícias* e EL para a edição em livro das *Cartas literárias*.

"Cartas literárias I"

A primeira *Carta literária* foi publicada em três dias – 13, 14 e 15 de novembro de 1893 –, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Logo abaixo das iniciais com que assinara as duas primeiras partes – C. A. – consta a expressão "(continúa)", entre parênteses. No referido jornal, as *Cartas literárias* eram, via de regra, publicadas na primeira página, o que já denota a sua importância, uma vez que essa era uma das páginas mais importantes do periódico. Das oito ou nove colunas da primeira página, os textos críticos de Adolfo Caminha ocupavam duas colunas que se iniciavam logo abaixo do cabeçalho. No estudo comparado das três parte constatamos 88 alterações que se encaixam naqueles tipos que definimos.

É nela, possivelmente, que também estão as alterações mais importantes. Pois, reconhecida a autoria do texto crítico, Adolfo Caminha, a fim de retirar dele o autoelogio, diminuiu o uso de adjetivos. É como se saísse de cena o crítico para entrar o autor. Trata-se da passagem de um eu-crítico para um eu-autoral, o que faz que o artigo tome um aspecto de metalinguagem. As considerações iniciais do artigo levam o seu leitor a tomar conhecimento dos anos tumultuados do governo do presidente Floriano Peixoto.

Uma característica dessa passagem de um suporte ao outro é a preocupação com a palavra, sobretudo na atualização que fizera da grafia, tornando a língua portuguesa muito mais próxima do modo brasileiro do que do português. Suprimiu o uso do apóstrofo, das letras duplas como no caso de gg, ll, mm, pp., porém mantendo-as em alguns casos. Suprimiu também o uso da ênclise em favor da próclise na colocação dos pronomes. Suprimiu também as letras mudas como no caso do *c* em auc*t*or, conjunc*t*o, inedic*t*as, mas a conservou, por exemplo, em redac*t*or e ac*t*ual. Parte importante das modificações realizadas tem como objetivo corrigir o texto publicado no jornal, garantindo que a versão

em livro estivesse melhor do que a primeira, o que nem sempre se confirma, talvez não por ação dele, mas de diagramadores. Certamente, Caminha acreditava que o texto, publicado em livro, não se perdesse tão facilmente como seria de esperar no suporte jornal.

Como, porém, já temos afirmado, a principal característica desse texto está no fato de Caminha, resguardado pelas iniciais invertidas de seu nome, poder se dizer. Disso resulta o reencontro entre o autor e o leitor, o leitor de si mesmo, retomando assim a categoria autor da qual aqui temos nos ocupado. Assim, não faltam manifestações de crença na sua capacidade de escrever e, consequentemente, na qualidade de sua obra. Primeiramente, diz ser Adolfo Caminha "um moço desconhecido" que publicara "sem estardalhaço nem exageradas pretensões" o seu romance de estreia. Desse modo, Caminha não somente se qualifica como um autor iniciante, mas também como um autor despretensioso, fazendo da modéstia um recurso de convencimento do leitor, uma vez que se tratava de uma autodefesa. É importante destacar também que foi nessa única carta que Adolfo Caminha dirigiu-se diretamente ao redator do jornal usando para isso o vocativo, que ele conservou nas duas versões do artigo: Sr. redactor, na primeira, e Sr. Redactor na segunda versão.

Outro fenômeno que constatamos nessa carta é a modificação na grafia de palavras como arte e verdade, que aparecem na edição em livro com as iniciais maiúsculas – Arte e Verdade – em vez de minúsculas como na edição em jornal, o que as torna significativas de uma compreensão que o autor tinha e não registrou na versão em jornal e o fez em livro. Com esse indício podemos conjecturar que, para Adolfo Caminha, essas palavras tinham uma valoração incomum, o que faz delas conceitos com os quais trabalhava ou dos quais partiu para analisar o que lhe interessava e promover juízos de valor. A primeira ocorrência desse fato deu-se para tratar com ironia da relação entre os simbolistas e os naturalistas:

> Oh! os Novos, os incompreendidos, os nephelibatas, os independentes! Estava desmanchada a carangueijola de Zola, de Flaubert, de Daudet, dos Goncourts... de toda essa velha legião de *fanaticos da Verdade*. Fóra o Naturalismo com as suas tintas *d'après nature*, fóra a sciencia torturada e falsa do romance realista, fogo no documento humano, sombrio e desolador! (Caminha, 1895, p.72, grifo nosso)

Vemos que a palavra Verdade é usada para referir-se aos naturalistas e a um procedimento deles no tratamento com as relações entre a linguagem e a

representação literária. À crença na Verdade juntava-se a crença na ciência como podemos constatar logo parágrafo seguinte a este: "A sciencia não resolve o problema da vida, proclamava-se" (ibidem). Mais uma vez o tom de ironia de mantém. Vemos, desse modo, que a alteração realizada por Caminha foi necessária a fim de expressar a sua crença nos seus critérios de análise. O uso de iniciais maiúsculas em vez de minúsculas reforça a crença em um sistema de conceitos advindos do naturalismo e do positivismo, que Caminha talvez apreendeu em sua formação militar e desenvolveu em sua atuação como homem de letras.

A segunda ocorrência encontramos o registro da palavra arte com inicial maiúscula – Arte –, o mesmo não ocorre com a palavra verdade. Ainda assim é importante considerar essa modificação pelo conteúdo que veremos no parágrafo citado a seguir:

> Essa aristocracia que se pretende crear na arte, não consultando a intellectualidade da maioria, redunda num monopolio odioso e incoherente. Odioso, porque o artista que se destaca do sentir popular, da alma dos simples por um zelo calculado e vaidoso, não consegue senão provocar a antipathia geral; incoherente, *porque a verdadeira Arte é a expressão natural e espontanea da verdade*, e desde que o artista sacrifica este principio, soberano e eterno, por amor de ephemeras conquistas, elle contradiz a sua indole e deixa de ser sincero. (ibidem, p.79, grifo nosso)

Encontramos ainda uma outra ocorrência:

> Precisamos ser mais justos na apreciação dos livros nacionaes. A litteratura brazileira conta pouquissimos cultores do romance, genero difficil na verdade, exigindo, em primeiro ogar, uma perfeita e *elevada concepção da vida e da Arte*, qualidade esta que não é facil encontrar entre os nossos escritores mais applaudidos. (ibidem, p.87. grifo nosso)

Esses dois conceitos presentes na obra de Caminha devem ser considerados na compreensão de sua atuação crítica, o que faremos no capítulo específico. Constatamos também outro fato: na edição em livro, a linguagem de Caminha é bem menos assertiva do que na edição em jornal, transformando afirmações em interrogações como constatamos nos parágrafos 58º e 81º. Há também uma economia no uso de figuras de linguagem, destacadamente nas hipérboles como constatamos no 41º parágrafo. Feitos esses comentários, passamos para o estudo comparativo-analítico da segunda carta.

"Cartas literárias II"

Das doze cartas publicadas em jornal e posteriormente em livro, a segunda foi a que resultou no menor estudo comparativo-analítico. Esse fato se justifica porque após o 32º parágrafo o texto em jornal está ilegível. Parte das modificações encontradas nesse artigo estão presentes também no artigo anterior, o que significa dizer que Adolfo Caminha procurou uniformizar os seus artigos, ainda que em alguns casos não o tenha conseguido. Na passagem do jornal ao livro, Caminha acrescentou uma nota de rodapé, esclarecendo que os romances do doutor Ferreira Leal aos quais ele se referiam eram *Supplicio de um homem* e *Um homem gasto*. Esse fato demonstra o cuidado que teve Adolfo Caminha ao transpor o texto de um suporte ao outro, procurando dirimir dúvidas eventuais. Assim, concluímos a análise dessa carta.

"Cartas literárias III"

Parte das alterações constatadas anteriormente permanecem nessa terceira carta. Entre elas a alteração de arte para Arte a que já referimos. No segundo parágrafo, por exemplo, Adolfo Caminha procurou deixar claro os nomes de autores, que constavam de forma abreviada como J. Lemaitre, G. Ohnet e passaram a constar como Jules Lemaitre e Georges Ohnet. Caminha também sofreu a tendência a tornar-se mais econômico nas afirmações e menos enfático em seus juízos de valor, sobretudo no que dizer respeito ao uso de adjetivos. No 17º parágrafo, aparece uma outra alteração conceitual. Nele, Caminha usa o termo "dynamização da phrase", que na edição em livro aparece grafada em itálico, transformando o termo em um conceito. Outro fato que vale ser destacado e que já indicava que uma segunda edição dos textos em jornal sofreria modificações pode ser constatado em um parágrafo ao final do texto publicado em jornal no qual se lê:

> Para que ninguém ande a descobrir *verdura* em meus conceitos, devo rectificar alguns enganos de revisão que escaparam no final da segunda carta. Assim, em vez de "cantor" do *Cortiço*, leia-se "auctor do *Cortiço*"; em vez de "as fontes de jornalismo", escrevi "as portas do jornalismo".[27]

27 Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n.18, p.1, 18 de janeiro de 1894.

Assim, percebemos que Adolfo Caminha escrevia os artigos e os relia após a sua publicação, justificando, desse modo, tratá-lo como autor-leitor de si mesmo. A atenção para com o que escrevia se mostra nessa breve nota e coloca em cena o trabalho do revisor como mais um dos intermediários do texto. Passamos, então, aos comentários da quarta carta literária.

"Cartas literárias IV"

Essa carta traz alterações tão importantes quanto as anteriores. Publicado em jornal no dia 19 de janeiro de 1894, nela encontramos no terceiro parágrafo mais uma alteração conceitual. Na EL, Adolfo Caminha usa o termo "jacobinismo em arte" para referir-se ao que chamou na EGN de "grey revolucionaria dos que pretendem arrazar tudo para reconstruir". Como sabemos, os jacobinos ficaram conhecidos como o grupo revolucionário mais radical e atuou entre 1793 e 1794, quando se desfez a Sociedade dos Amigos da Constituição, que se reuniam na biblioteca do convento dos Jacobinos da Rue Saint-Honoré, daí o nome com o qual passaram à história (Furet & Azouf, 1989, p.764-5). Assim, Caminha os utilizou a fim de referir-se aos críticos que considerava como mais radicais e extremistas. Ainda nessa carta, constatamos vários desmembramentos de parágrafos, como o 19º, 20º e 21º. Esses não são somente desmembrados como sofrem alteração de acréscimo no conteúdo. O mesmo vemos em relação ao 30º, 31º, 32º, 33º parágrafos em que Caminha insere um trecho do livro em causa como que incentivando a sua leitura.

De todas as alterações constatadas, porém, a mais importante talvez seja a que diz respeito ao fenômeno ligado à questão do reconhecimento da autoria dos textos em que o eu A. C. deu lugar pelos motivos que citamos ao eu C. A. e está relacionada diretamente à possibilidade de dizer-se e de fazer uso dos adjetivos em causa própria. No 34º parágrafo dessa carta lemos na edição em jornal: "A palavra *eu* repugna ao bom senso e produz um feito detestável, quando sai da bocca ou da penna de um homem inteligente para elogiar a si proprio. Torna-se ridiculo quem disesse: – Eu sou um bello talento! Mesmo que fosse um gênio". Já na edição em livro lemos: "O pronome *eu*, este anthipathico pronome que anda na boca dos vaidosos, repugna ao bom senso e produz um effeito detestável quando sae da penna de um homem inteligente para elogiar a si proprio".

Ao retirar dos seus textos críticos, notadamente daquele primeiro, os elogios em boca própria, expressão essa usada por Alceu Amoroso Lima, Caminha

mostrou-se coerente com o que afirmou nessa carta. Essa coerência a respeito do fazer literário encarado pelo ponto de vista de um crítico é um exemplo da consciência que ele tinha da sua atuação em ambas as áreas. Desse modo, o eu autoral e o eu crítico fundidos na figura do autor-crítico foi nesse texto trazido à cena do fazer literário, percebido de um modo mais amplo. Na edição em livro, percebemos que Caminha procura ser mais específico quanto à designação do termo. Ele passou do genérico palavra para a categoria sintática pronome, repetindo-o uma vez ao designá-lo como antipático. Passamos, então, à quinta carta.

"Cartas literárias V"

Apesar de 45 alterações constatadas, não encontramos registros significativos. Como se trata da carta em que Adolfo Caminha referiu-se aos editores, ele os nomeou diretamente, tornando claro de quem se ocupava, como constatamos no 15º parágrafo. Constatamos também o uso da inicial maiúscula ao referir-se à arte. As abreviaturas de nomes de autores na edição em jornal são desfeitas na edição em livro, a fim, certamente, de tornar claro a quem se referia e a fim, ainda, de restituir o nome original dos escritores – um exemplo desse fato encontramos no 24º parágrafo. Ao final do artigo publicado no jornal lê-se: "Rio, março, 1894". Na edição em livro lê-se: "Rio, 1894".

"Cartas literárias VI"

Assim como fizera antes, Caminha reduz a adjetivação no seu texto, trocando "magnífico" por "belo", no primeiro parágrafo; o mesmo constatamos no 12º parágrafo ao trocar "toda a miseria humana" por "a miseria humana". O 13º e o 22º parágrafos ganharam notas de rodapé, o que denota a preocupação de Adolfo Caminha pelos seus leitores, esclarecendo questões e inserindo dados que não constavam na edição em jornal. Ao final da EGN, lê-se: "Rio, abril, 1894"; na EL lê-se "Rio, 1894".

"Cartas literárias VII"

Na passagem dessa carta do jornal para o livro, constatamos 45 alterações. Assim como nos artigos anteriores, Caminha é menos afirmativo ou tende a

relativizar as suas afirmações, como constatamos no primeiro parágrafo em relação aos *Contos fora da moda*, de Artur Azevedo. Na edição em jornal refere-se ao autor como "é já uma gloria litteraria". Na edição em livro afirmou: "é já o que se chama 'uma gloria litteraria'". Vale destacar o uso das aspas, o que deu a entender que Caminha fazia uso de uma expressão que não era sua ou cujo uso corrente ele utilizava, trazendo para seu texto o discurso de outros mesmo que não os identificando. Na EL suas afirmações são mais severas e Adolfo Caminha as fez inserindo trechos que não constavam na EGN. Por exemplo, no segundo parágrafo, aparentemente a fim de melhor compor o retrato que pintou de Artur Azevedo, acrescentou: "ensinando a collocação dos pronomes, o emprego das preposições". Foi assim que, para Adolfo Caminha, Artur Azevedo pareceu um "velho mestre-escola de férula em punho leccionando portuguez e rhetorica á mocidade daquelle tempo".

Caminha também inseriu informações em seu artigo na EGN, como títulos de obras, apostos explicativos. De um modo geral, na EGN foi bem mais irônico com Artur Azevedo, como pudemos constatar no 11º parágrafo. Esses são os comentários do que achamos mais significativo em termos de alterações que constatamos no artigo em causa. Agora, passamos ao artigo seguinte.

"Cartas literárias VIII"

Nessa carta, as alterações que Adolfo Caminha realizou em grande parte são alterações na grafia, que ele procurou em certa medida atualizar, bem como alterações na pontuação afim de garantir o sentido originalmente desejado. Esse fato demonstra a atenção de Caminha para com a língua portuguesa. Se na EGN o uso da vírgula, por exemplo, não foi feito de modo correto, na EL, Caminha foi mais criterioso como constatamos no 16º, 21º e 22º parágrafos.

"Cartas literárias IX"

Também nessa nona carta literária, Adolfo Caminha reviu o uso da vírgula, como o fizera na carta anterior. O primeiro, o oitavo e o 17º parágrafos são exemplos desse fato. De modo geral, as alterações constatadas são desse tipo que destacamos. No final do artigo da EGN, lê-se: "Rio, junho de 1894"; na EL lê-se: "Rio, 1894". Assim, passamos aos comentários das alterações da próxima carta.

"Cartas literárias X"

Nesse artigo, uma alteração para a EGN demonstra que Adolfo Caminha refletiu a respeito da natureza da literatura. É o que constatamos no segundo parágrafo, em que lemos: "A literatura propriamente dita é um gênero especial que não vae até ao ecletismo philosophico". Essa afirmação, certamente motivada pelo fato de Caminha analisar o livro *A nova escola penal*, do jurista Viveiros de Castro, não existia na EGN. Trata-se de uma alteração conceitual importante acrescida no momento da passagem de um suporte ao outro, o que significa que essa passagem de suporte foi também um momento de passar os seus conceitos em revisão, como o fizera, por exemplo, como os conceitos de Arte e Verdade, como já destacamos. O "ecletismo philosophico" a que se refere Adolfo Caminha foi motivado por estar ele ocupando-se de uma obra jurídica, daí também o título do seu artigo: "Entre parênteses". O uso da vírgula pode também ser constatado nas alterações desse artigo, como no oitavo parágrafo. Na EGN, Caminha também enxerta afirmações que não víamos na EL como constatamos no já citado oitavo parágrafo: "Falla com sinceridade e isto já é uma bella recommendação". Se em artigos anteriores Caminha fundiu parágrafos ou os desmembrou, nesse artigo ele inseriu na EGN um parágrafo afim de deter-se mais na natureza do trabalho dos juristas. Assim, no 11º parágrafo lemos: "Mas, o Brazil é um paiz novo e converia desde já ir seleccionando o calão nacional para mais facilidade dos futuros criminalistas". Ao final do artigo na EGN, lê-se: "Rio, junho, 1894"; na EL lê-se: "Rio, 1894". Passamos, então, à penúltima das doze cartas publicadas em jornal e em livro.

"Cartas literárias XI"

Nessa 11ª carta, Caminha faz o uso da ênclise na EL. Também continua grafando autor em vez de auctor. Ele manteve ainda a grafia Arte como encontramos na primeira carta e realizou ainda correções, como a do nome de Flaubert que na EGN constava sem o l. Correções na grafa também são constatadas no 15º parágrafo. Não são muitas nem tão significativas as alterações que constatamos, no entanto elas revelam a manutenção de uma atitude de correção do escrito na passagem de um suporte ao outro. Se, como afirmou OBS: No final da EGN lê-se "Rio, julho, 1894"; na EL lê-se "Rio, 1894".

"Cartas literárias XII"

Nessa última carta, as alterações constatadas repetem muitas das demais. É claro o objetivo de Caminha de tornar o seu texto melhor, de corrigi-lo, de atualizar a linguagem, de torná-lo mais compreensível para o seu leitor. Ocorre a manutenção da alteração conceitual em que a palavra arte é grafada com maiúscula, o que denota a manutenção de uma coerência no pensamento de Caminha. Caminha manteve também do primeiro ao último artigo o uso da próclise em vez da ênclise, como consta na EGN. Na EGN lê-se: "Rio, julho, 1894"; na EL lê-se "Rio, 1894".

Algumas considerações

Neste capítulo, procuramos demonstrar a atuação de Adolfo Caminha como autor-leitor e como o diálogo entre leitura e escrita foi importante na constituição do polígrafo. O caro leitor conheceu outro companheiro seu de leitura com práticas do século XIX. Desde o princípio, chamamos a atenção para o fato de que não comumente o autor é percebido como leitor, seja ele leitor de outros autores, ou leitor de si próprio. Ler a obra de outros e deixar registros dessas leituras em suas obras pode ser constatado na atuação de autores, o que permite aos estudiosos da literatura, por exemplo, um estudo comparado de obras. Ler a própria obra e deixar registros – diretos, isto é, notas, autocrítica etc. –, parece-nos incomum. No caso de Adolfo Caminha, trazer à cena os registros indiretos da leitura que fez de si próprio, o que só foi possível graças ao estudo comparado das edições de seus textos críticos em jornal e em livro, estudo esse realizado com base na constituição de um arquivo do autor em causa com várias edições de seus livros, incluindo-se nele as primeiras edições de alguns títulos, considerando como importante cada um dos suportes de edição, parece-nos ainda mais incomum. Ler-se e reescrever: esses foram os movimentos realizados por ele.

As alterações originadas desses movimentos permitiu-nos conhecê-lo sob a máscara de suas iniciais invertidas: C. A. Isso permitiu a ele defender seu romance de estreia da acusação de imoral, mas, também de dizer-se, de elogiar-se, enfim, de criar um autorretrato positivo de sua pessoa. Já com a máscara da autoria reconhecida, vimos que o uso da adjetivação em seus textos, sobretudo a favor de si próprio, decaiu. O que nos faz questionar: onde está

o verdadeiro Caminha? Em C. A. ou em A. C.? De certo modo, a primazia dos fatos, dos dados e das ocorrências é hábito da crítica e da história literária que mais parece ter trazido problemas na compreensão do fenômeno literário do que mesmo uma suposta didática. Assim, achamos por bem afirmar que o Adolfo Caminha válido, para lembrar aqui da proposição de Roland Barthes para o papel da crítica literária, estaria na sua atuação como polígrafo, do qual o autor-leitor é uma face a ser considerada. Assim, não nos interessa dizer a verdade ou estabelecer a primazia de uma imagem de autor sobre a outra, como já desejou a crítica, mas propor validades sobre as suas atuações.

Na primeira parte do presente capítulo, buscamos apontar não somente o rol de leituras, supostamente realizadas por Adolfo Caminha, daí usarmos o conceito de indício, bem como a relação dessas leituras com o conteúdo de suas obras. No interior desse diálogo, buscamos demonstrar um movimento de permanência de leituras, o que nos leva a considerar um cânone privado. Surpreendentemente, nesse cânone, a presença de obras e autores românticos foi uma constante, daí considerarmos os movimentos internos de permanência e também de mudança no interior das práticas de leitura de Adolfo Caminha. A recorrência da leitura de alguns títulos evidencia essa permanência, mas, ao mesmo tempo, o uso particular das obras e situações específicas evidencia um movimento de modificação no modo como compreendia aquela leitura recorrente e de como a utilizava na sua escrita.

Vimos que Adolfo Caminha realizou alterações dos mais diversos tipos. Essas alterações parecem apontar também para uma história dos seus textos, o que significa dizer uma história da sua escrita e da sua leitura. Nos movimentos de constituição dessa história dos seus textos está também o registro da sua história como autor, que não deixou de recorrer à leitura e a outros fazeres que conformassem a sua prática autoral. Assim, no interior das alterações constatadas estão esses movimentos, que não se realizaram somente pela grafia, ou seja, pelo seu registro físico, mas pela leitura que não deixa de ter uma dimensão plástica e não deixa de atuar sobre o escrito. A passagem do texto de um suporte para o outro, certamente a fim de dar-lhes uma versão definitiva, daí as inúmeras alterações que sofreram, permitiu-nos pensar em uma história de sua escritura, revelada pelo movimento entre permanências e modificações.

Todo esse processo revela a construção da autoria. Há, de início, uma delegação da autoria para C. A., que, assim como vimos, fez que Alceu Amoroso

Lima acreditasse ser Capistrano de Abreu ou Constâncio Alves. Também, como vimos, desfeita a dúvida, a autoria foi reconhecida. Mas, em princípio, ela, a autoria, não foi dada. No entanto, Caminha não deixou de reconhecê-la. Vale aqui, portanto, citar Antonio Candido (2005, p.82) ao tratar da autoria:

> De modo geral, à medida que chegamos mais perto do nosso tempo, mais agudo se torna o problema da autoria, mais forte a noção de que é preciso considerar o autor de uma obra, e mais acentuada a reivindicação que ele faz sobre ela. Contribuíram diretamente para isto o desenvolvimento do individualismo e as teorias que dão papel preponderante ao artista no processo criador, bem como o reconhecimento de uma posição e uma função social do escritor. Antes, ele era protegido ou marginal. No mundo moderno, passou a ser profissional.

Ao editar seus artigos em livro, o que fez Caminha foi essa reivindicação de autoria a que se refere Candido. Para quem defendeu com veemência os direitos autorais, abrir mão da autoria das *Cartas* pareceria contraditório. No entanto, é importante perceber que Caminha o fez a fim de defender aquilo que mais o ocupou e o colocou no sistema literário: a sua ficção. É importante constatar que, tão logo possível, ele reconheceu a autoria de suas *Cartas literárias*, fazendo-as editar em livro acrescidas de mais dez artigos que produziu e recolheu ao longo de dez anos (1885-1895), o que nos faz pensar que Adolfo Caminha tinha o hábito de colecionar seus escritos ou de ao menos tê-los guardados ao longo de sua atuação como autor-crítico. Desse modo, se as *Cartas* estavam assinadas com as iniciais que provocaram a indefinição autoral citada, com a edição de 1895 ficou esclarecido quem fora o seu autor.

O que nos interessou, porém, afirmar foi o processo de construção da autoria e do sujeito autor. Como categoria dos estudos literários, e sobretudo como sujeito do processo de construção da literatura, o autor tem sua história, o que significa dizer a respeito dos movimentos de avanço e de recuo que o constituíram, uma vez que não se trata de uma categoria estanque. Ler, escrever, desconhecer, delegar, reconhecer, dizer-se, negar-se, esconder-se, defender-se são ações e forças dessa movimentação de constituição da autoria, ao menos no caso de Adolfo Caminha. A constituição do autor é muito mais complexa do que o ato de escrever. Fazer-se autor requeria diversas competências para lidar com sujeitos e forças as mais diversas. Assim, no capítulo seguinte, analisaremos a atuação de Adolfo Caminha como autor-crítico, buscando evidenciar a sua atuação como crítico literário, constituindo, desse modo, mais uma face do polígrafo.

5
Adolfo Caminha, autor-crítico

A retomada do crítico

No capítulo anterior, vimos Adolfo Caminha como leitor: um leitor-autor, o que significa que sua leitura foi feita também com o intuito da escrita. Nesse caso, há relações entre uma e outra prática, um e outro movimento, um e outra força. Leitura e escritas eram forças formadoras desse sujeito multifacetado que chamamos de polígrafo. Compreendemos que leitura e escrita eram forças do homem de letras para a entrada no campo literário e nos demais campos com os quais estabeleceu relações. Ler e escrever, ser lido e ser escrito são movimentos que formam e conformam o autor. São movimentos que o colocam diante dos seus leitores. Adolfo Caminha desempenhou ainda a atividade de crítico, que é também um leitor, pois para fazer crítica é preciso primeiramente ler. Fazer-se crítico é fazer-se leitor, primeiramente. No campo da crítica literária, a leitura é realizada em razão da escrita. Ao arrolarmos os possíveis títulos da biblioteca do escritor, demos ao nosso leitor a oportunidade de conhecer as práticas de um homem de letras do século XIX. Agora é chegada a hora de conhecer Caminha como crítico literário, o que quer dizer um leitor judicativo.

Em nossa dissertação de mestrado, detivemo-nos no estudo da crítica literária produzida por Adolfo Caminha e da relação dessa crítica com a sua ficção, notadamente os seus artigos do livro *Cartas literárias* e seu romance *A normalista*. Também no mestrado apontávamos para a atuação de Adolfo Caminha como polígrafo, ainda que não utilizássemos esse conceito, mas já procurávamos tecer as relações entre os dois fazeres, ou seja, entre a crítica e a ficção caminhiana. Até um determinado momento da escrita deste estudo, pre-

tendíamos retomar parte do que produzimos na dissertação. No entanto, com o desenvolvimento da escrita, achamos por bem dar início a uma nova etapa dos estudos sobre a atuação crítica de Caminha, sem retomar o conteúdo da dissertação e abrindo caminho para o conhecimento de alguns dos seus artigos pouco divulgados e conhecidos do público que se interesse pela sua obra.

Na referida dissertação, chegamos a cinco novas validades da crítica caminhiana. São elas: 1 As *Cartas literárias* no "entre-lugar" da obra de Adolfo Caminha e da literatura brasileira; 2 As *Cartas literárias* e o sistema literário ou a literatura como sistema; 3 As *Cartas literárias* como crítica-aprendizagem ou autocrítica; 4 As *Cartas literárias* como discurso/prática pertencente à crítica dos escritores; 5 As *Cartas literárias* como crítica estética. Partindo do conceito barthesiano de que à crítica não cabe dizer verdades, mas somente "validades" a respeito da obra, concluímos que a atuação de Adolfo Caminha intercambiava saberes e práticas que ele desenvolveu ao longo da constituição de sua obra. Foi esse intercâmbio entre a crítica e a ficção caminhiana que nos ajudou a percebê-lo como um autor polígrafo, tese que defendemos agora. Em razão do número já alentado de páginas do presente estudo, achamos por bem centrarmos nossas observações e nossos comentários nos artigos críticos escritos por Adolfo Caminha e intitulados "Crônicas de Arte", bem como nos demais artigos que, mesmo sem esse título, constam, assim como aqueles. em *A Nova Revista*. Incluímos também nesse rol o prefácio intitulado de "Carta", escrito para o livro *Estrofes*, de F. Alves Lima. Trata-se de textos pouco conhecidos e estudados do autor em causa. Com exceção do livro *Adolfo Caminha (vida e obra)*, de Sânzio de Azevedo, muitas vezes aqui citado e referenciado, quase não encontramos opiniões a respeito deles.

Talvez, o difícil acesso seja uma das justificativas para esse desconhecimento. As "Crônicas de Arte" foram publicadas em *A Nova Revista*, periódico literário editado por Caminha no Rio de Janeiro e do qual já nos ocupamos neste estudo. Como sabemos, esse periódico encontra-se na Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, onde os consultamos. Infelizmente, a atuação de Adolfo Caminha como colaborador de periódicos literários ainda é pouco conhecida, daí também a importância de incluir neste estudo uma leitura dos periódicos com os quais ele colaborou. No caso do prefácio, o acesso talvez seja ainda mais difícil. Só tivemos a possibilidade de conhecê-lo graças ao professor Sânzio de Azevedo, que no deu acesso a uma cópia, essa já recebida do pesquisador inglês Walter Toop. Infelizmente, não encontramos em nenhuma biblioteca,

pública ou particular, um exemplar do livro *Estrofes*. A respeito desse livro e de seu autor, afirmou Sânzio de Azevedo (1999, p.49):

> Quanto ao autor prefaciado, apesar de pouco havermos transcrito do que foi dito sobre a sua poesia, sempre informaremos que F. Alves Lima, que nasceu no Piauí em 1869 e veio a falecer em Fortaleza em 1958, publicaria diversos livros de Direito, mas nunca mais voltaria à poesia. Já as *Estrofes* são um livro tão pouco conhecido que nem é sequer citado por Dolor Barreira em sua *História da Literatura Cearense*, nem por Mário Linhares, em sua *História Literária do Ceará*.

Dada a dificuldade de acesso aos artigos e ao prefácio, e respondendo a uma exigência quanto ao estudo de fontes raras ou pouco conhecidas, preferimos incluí-los, integralmente neste capítulo de nosso estudo.

Adolfo Caminha, o autor-crítico-cronista de arte

Ao longo deste estudo, temos perseguido as relações do autor com outros fazeres, constituindo pares de sujeitos e de atuações. Cada um desses pares tem ocupado o centro de um capítulo específico. Assim, temos visto o autor-político, o autor-editor, o autor-leitor, para, desse modo, constituir a sua face como polígrafo. Com o par que apresentamos neste capítulo – o autor-crítico – procuramos reforçar o conceito utilizado. No caso específico dos artigos de "Crônicas de Arte", esse par perseguido recebe a contribuição de um outro sujeito e de um outro fazer, ou seja, o cronista e a crônica. Da formação de um par, esses artigos evoluíram para uma triangulação, como é também possível perceber nas *Cartas literárias*. Portanto, não é por acaso que Adolfo Caminha mudou o título desses seus artigos críticos. Antes, a sua atividade crítica recebera a contribuição do termo "carta", ainda que não se tratasse, as conhecidas *Cartas literárias*, de cartas propriamente ditas. Como exemplificamos em nossa dissertação, esse fato contribuiu para que as *Cartas literárias* fossem recebidas como exemplo de crítica impressionista, e não como exemplo do que hoje conhecemos como crítica dos autores.

Parece haver na atuação de Adolfo Caminha a formação de várias figuras geométricas como que simbolizando esquemas ou percursos diversos dentro de sua obra. Há nela, ou seja, na obra caminhiana, uma movimentação constante de fazeres, que resulta em formas e em desenhos que evoluem à medida que são estabelecidas correlações pelos seus leitores. Um olhar mais amplo para o

dito conjunto da obra que ele produziu vai desvendando essas figuras e esses movimentos e fazendo que o seu leitor olhe para ele como um polígrafo. Nas ditas "Crônicas de Arte", Adolfo Caminha parecia movimentar a sua crítica já não somente para a obra de arte literária. Um bom exemplo dessa nova direção dada à sua atuação como crítico é o fato de que na primeira crônica ele se dedicou à obra do pintor Oscar Pereira da Silva. Pela primeira vez Adolfo Caminha desviou o foco de sua atenção para análise de uma outra expressão artística, sem que possamos dizer que a pintura já não estivesse presente em suas obras. A adesão do termo "crônica" ao título dos artigos parece querer marcar no tempo essa mudança. Daquele ponto em diante, Adolfo Caminha ampliaria a sua atuação como crítico, sentindo-se, talvez, capacitado para alçar voos em outras direções. Talvez ele também estivesse pretendendo diversificar o seu público leitor, mas o fato é que uma mudança se anunciou no rumo de sua obra. Vejamos, então, primeiramente o artigo, cuja ortografia original será conservada:

> CHRONICA DE ARTE
>
> Oscar Pereira da Silva, pintor brasileiro que se achava em estudos na Europa, reuniu os seus trabalhos e abriu exposição na Escola de Bellas-Artes. Toda a vez que, no Brazil, um pintor, sem esperar pelas formalidades acadêmicas e antes da era convencional, mostra ao publico as produções em que se occupou durante um ou dois annos, o publico que só acredita nas reclames officiaes, encolhe os hombros e passa ao largo, muito convencido de que não deve perder tempo *vendo quadros*. E, se o pintor, prefere a obscuridade do seu *atelier* a uma exposição que lhe não traz proveito algum, morre desconhecido, a ouvir de longe, da sua janella que dá para a rua, o eterno coro: "– Não temos pintores, não temos arte, somos um povo de imbecis!" – Os que assim gritam são exactamente os que não querem ter o trabalho de ir á Escola de Bellas-Artes *para ver quadros*.
>
> No emtanto, Oscar Pereira da Silva é um artista seguro e ali estão, para proval-o, trinta e três producções suas, algumas das quaes muito dignas, muitissimo dignas de figurar em qualquer galeria estrangeira. Dizemos estrangeira, porque, sem essa *etiqueta*, nenhuma obra artística é admirada no Brasil com verdadeiro interesse.
>
> A crítica tem preguiça de se demorar nos quadros que não formem exposição colletiva de fim de anno – *Salon*, como dizem os nossos mestres, os franceses; limita-se a annunciar, em duas palavrinhas encomiásticas, a abertura da exposição, e... mais nada!
>
> Pereira da Silva está *expondo* no deserto.
>
> Maior concurrencia e maiores *reclames* vimos em Outubro do anno passado á exposição hespanhola da rua do Theatro. A razão é simplissima: o hespanhol é

hespanhol e Pereira da Silva é brazileiro. Somos contra o exagerado nativismo de alguns pseudo-republicanos que não comprehendem o Brazil sem o indio ou sem a rede e o jequitibá; mas fechar os olhos ao que é nosso, ao que está debaixo das nossas vistas, unicamente porque as coisas não são etiquetadas em Paris, no Havre, em Hamburgo ou na Siberia, é um desproposito e uma injustiça.

A arte é universal, – de accôrdo; mas o Brazil também faz parte do Universo e já tem um logar entre as nações cultas.

Mais feliz que Pereira da Silva, Belmiro de Almeida grangeou, o anno passado, em exposição particular, um credito soffrivel, que o recommendou á Exposição geral de 1895. Antes d'elle Castagnetto exhibiu grande numero de marinhas feitas com aquella delicadeza de tintas, que é sua nota individual como pintor, mas Castagnetto veiu precedido de necessária reclame, que faltou a Pereira da Silva.

Os quadros deste artista não são para se desprezar, como até agora tem feito o nosso "respeitável" publico. *O monge*, por exemplo, é um trabalho estudado e quase perfeito: não é obra de incipiente, nem se parece com as *pochades* da Sra. Diana Cid, a adorada autora do Em détresse. Tudo no quadro de Pereira da Silva mostra aperfeiçoamento. O desenho, com especialidade, attinge a retratação mecanica, para não dizer a reproducção photographica. Nota-se-lhe alguma frieza, talvez, um certo e exagerado amor á execução; mas isto que é senão uma qualidade hoje predominante na obra d'arte? – A Fórma! – exclama os poetas. – A Fórma! – bradam os prosadores. Não é muito que os pintores dêem copo á fórma com sacrifício de idéa.

No *Christo Morto* se observa a mesma impassibilidade do artista cuidadoso e comsigo mesmo exigente. Nenhuma linha de mais, nenhuma linha de menos: toda a correção no traço.

Ainda outros exemplos d'essa como indifferença pela alma humana teriamos no Cantor ambulante e no *Petit rentier* (ambos etiquetados: – Paris, Campos Elyseos) sendo que o primeiro é simplesmente obra de mestre. Um pobre e velho trovador das ruas, um desses mendigos que esmolam cantando ou que cantam para ganhar pão de cada dia, está sentado, afinando um violão, todo maltrapilho a acariciar-lhe as cordas. Não sei porque esse quadro lembrou-nos o bonito conto de Bernardo Pindella – A guitarra de Braz – , essa guitarra "gemendo dolentemente do fundo do passado..." no dizer de Eça de Queiroz. Tão suggestivo é um como o outro, apezar da physionomia glacial do cantor, de Pereira da Silva. O instrumento que o velho empunha, conchegando ao peito, é o que se pode desejar de fiel, de bem acabado, na perspectiva e no detalhe.

Interpretando os versos de Dante, no canto XXVIII do Purgatorio, ao encontrar Matilda, o jovem pintor brazileiro quis mostrar que não se limitava a estudos do natural, dando uma bonita fantasia em que as côres têm a vivacidade e a belleza que o assumpto requer

> *...Elle allait, choisissant*
> *des fleurs, celles dont toute sa*
> *route était émaillée.*
>
> O poeta, ao dar com os olhos na divinal creatura que o seu coração adorava, junta as mãos num êxtase apaixonado. O regaço d'ella está cheio de flores e a natureza toda em derredor traja branco, azul e roza, como na primavera...
>
> São muitos os perfis de mulher estudados pelo expositor: *No banho*, *A corrente d'agua*, *Tocadora de bandolim*, *A leitura*, *Estudo de dorso*, etc. No emtanto, preferimol-o nos quadros historicos como o *Brutus condemnando seus filhos á morte* e a *Maldição do rei Roberto*.
>
> Naquelle há uma admiravel distribuição de tintas, quer no ambiente, quer nos vestuarios, e o desenho é, como em todos os quadros do autor, irreprehensivel; no segundo, a mesma fiel interpretação histórica e o mesmo colorido.
>
> Oscar Pereira da Silva aproveitou muito na Europa; fez-se mestre com os mestres e póde hoje hombrear-se com os nossos melhores pintores.
>
> Janeiro, 1896.
>
> ADOLPHO CAMINHA

Oscar Pereira da Silva nasceu em 1867 no Rio de Janeiro e faleceu em São Paulo em 1939. Ficou mais conhecido pelos seus quadros em que representou fatos da história brasileira como: "Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro", "Fundação de São Paulo", "Bandeirantes a caminho de Minas". Não raro, eles aparecem como ilustração de livros didáticos de história. A sua formação acadêmica encontrou na história, e em um modo específico de tratá-la, uma grande fonte. Pintar com todos os detalhes e fazê-lo do modo mais "real" possível era o que Pereira da Silva perseguia. A formação acadêmica e a execução de quadros no estilo figurativo, fugindo do processo de modernização pelo qual passou a pintura brasileira após 1922, fizeram que a sua obra fosse vista com preconceito pelos que o sucederam. Além dos temas históricos, Pereira da Silva pintou marinhas, paisagens, temas orientais, religiosos e do cotidiano. Destacam-se também na sua obra os murais pintados no Teatro Municipal de São Paulo: "O Teatro na Grécia Antiga", "A Dança" e "A Música", além de painéis para as igrejas da Consolação e da Bela Vista, também em São Paulo. Ruth Sprung Tarassantchi (2006, p.17) afirmou a respeito de Oscar Pereira da Silva:

> Ao estudar os pintores paisagistas em São Paulo na virada do século XIX – XX, um dos artistas que mais me chamou a atenção foi Oscar Pereira da Silva pela multiplicidade dos temas por ele abordados. Senti que seria uma injustiça a seu

> talento ser recordado exclusivamente por uma temática, a pintura histórica quando abordou todas as existentes em seu tempo. Reconhecer em qual delas tenha se sobressaído é tarefa que depende do julgamento de cada um de nós. Mas é então que nos vem a memória a famosa frase de Daumier, muito apreciada pelos artistas do século XIX: "il faut être de son temps".

Não parece ter sido acaso que Adolfo Caminha tenha achado em Oscar Pereira da Silva um pintor tão estimado. A estética figurativa parecia servir muito bem às necessidades do realismo e do naturalismo, do qual Adolfo Caminha foi um dos cultores, como é possível constatar, notadamente, em seus romances *A normalista* e *Bom-Crioulo*. No seu artigo, Caminha continuou reclamando do público acostumado somente a receber aquilo que era oficial, ou melhor, estabelecido. Vale destacar que à época Pereira da Silva era um estudante de pintura, que acabava de chegar de Paris, onde estudara com Léon Bonnat e Léon Gerôme.

Caminha (1999, p.18), nesse seu artigo crítico, mais uma vez se ocupou da obscuridade como sinônimo de recolhimento, aquele mesmo recolhimento que ele reclamava dos seus pares no artigo "Novos e velhos", das suas *Cartas literárias*: "Preferimos a suave palestra, descuidada e livre, do beco do Ouvidor, ao penoso trabalho de gabinete, monótono, esfalfante, que produz sábios e loucos, literatos e tuberculosos". Adolfo Caminha foi também um crítico do público, destacadamente daqueles que não queriam "ver quadros", expressão que ele repete e grava em itálico. Ao tratar da exposição de Oscar Pereira da Silva, foi de parte do sistema de arte que ele tratou. Pintor, quadros, público e crítica estão presentes nesta sua crônica de arte. Sobre Oscar Pereira da Silva, ele afirmou: "é um artista seguro", e como prova dessa segurança deu como exemplo os 33 quadros que o artista expôs. A respeito da crítica que Pereira da Silva recebeu, afirmou: "A critica tem preguiça de se demorar no exame de quadros que não formem exposição collectiva de fim de anno – *Salon*, como dizem os nossos mestres, os francezes, limita-se a annunciar, em duas palavrinhas encomiásticas, a abertura da exposição, e... mais nada!".

Antes de tratar da crítica, numa relação entre essa e os leitores, Adolfo Caminha diagnosticou um fato que já o encontramos em suas *Cartas literárias*: a força da influência estrangeira, notadamente europeia, sobre a arte nacional:

> No emtanto, Oscar Pereira da Silva é um artista seguro e ali estão, para proval-o, trinta e tres producções suas, algumas das quaes muito dignas, muitissimo dignas

> de figurar em qualquer galeria estrangeira. Dizemos estrangeira, porque, sem essa *etiqueta*, nenhuma obra artística é admirada no Brazil com verdadeiro interesse.

A consciência de que um sistema estrangeiro de arte preponderava sobre um sistema nacional ainda pouco estruturado é presente no conjunto dos artigos críticos de Adolfo Caminha e não foi diferente nessa crônica. Nas *Cartas literárias*, mais especificamente na carta "Pseudo-Teatro", Adolfo Caminha (1999, p.165) reclamar a presença maciça do teatro europeu no Rio de Janeiro, sobretudo de peças do teatro francês:

> Uma das primeiras cousas que eu faço todos os dias, logo que acordo e me levanto, é correr os olhos sobre os jornais da manhã, principalmente sobre as seções teatrais, com essa curiosidade infantil de quem dá o cavaco por um bom espetáculo. – Uma espécie de instinto natural, um prurido irresistível me leva a esse canto das folhas diárias donde sempre saio com desgosto.
>
> Nenhuma novidade, nenhuma peça nova de escritor brasileiro! Sempre o mesmo menu, as mesmas variantes! Dumas, Sardou, Feuillet, Echegaray... Sardou, Feuillet, Dumas...
>
> A gente chega a duvidar de que está mesmo no Rio de Janeiro, na capital do Brasil.

Mais adiante, afirmou: "Traduções, traduções, traduções – eis o *mot d'ordre*, a maldita mania, a lesão incurável!" (ibidem, p.166). Assim como essas, há outras passagens dos artigos de *Cartas literárias* que evidenciam essa consciência e descontentamento de Adolfo Caminha com a presença e a influência francesa na cultura e nas artes brasileiras. Vale destacar que o artigo "Pseudo-Teatro" é de 1885, uns dos primeiros artigos escritos por Adolfo Caminha. Já a "Crônica de Arte" em causa é de 1896, ou seja, escrita onze anos após aquele primeiro artigo. Vemos, então, a manutenção de uma característica dos tempos de Adolfo Caminha: a força do produto importado ante o produto nacional, e, nesse caso, quando dizemos produto, dizemos também cultura, arte, literatura, teatro etc.

Nessa breve discussão proposta por Adolfo Caminha está também presente o tema do nativismo, que ele tratou, especificamente, no artigo "Nativismo ou cosmopolitismo?", de suas *Cartas literárias*. A existência da arte brasileira ante uma dita arte universal parece ter sempre ocupado a sua atenção. Nesse ponto, remetemos os leitores ao capítulo sobre o autor-político. Com as "Crônicas de Arte", o autor-político parecia deixar de ocupar-se somente da literatura

para ampliar seus interesses por outras manifestações artísticas. Parece-nos claro o tom político que Adolfo Caminha deu a esse seu artigo. Vemos, por exemplo, o trecho a seguir:

> Maior concurrencia e maiores reclames vimos em Outubro do anno passado á exposição hespanhola da rua do Theatro. A razão é simplíssima: o hespanhol é hespanhol e Pereira da Silva é brazileiro. Somos contra o exagerado nativismo de alguns pseudo-republicanos que não comprehendem o Brazil sem o indio e sem a rêde e o jequitibá; mas fechar os olhos ao que é nosso, qo que está debaixo de nossas vistas, unicamente porque as coisas não são etiquetadas em Paris, no Havre, em Hamburgo ou na Siberia, é um desproposito e uma injustiça.
>
> A arte é universal, – de accôrdo; mas o Brazil também faz parte do Universo e já tem um lugar entre as nações cultas.

Nesse segundo parágrafo, o texto de Adolfo Caminha parece marcado por um otimismo que não lhe era comum. Não encontramos nas *Cartas literárias* afirmações idênticas. Talvez Caminha o tenha feito pelo teor claramente defensor da obra de Pereira da Silva: "Os quadros deste artista não são para se desprezar, como até agora tem feito o nosso 'respeitavel' publico". Críticas ao público, críticas à crítica, o que encontramos nessa crônica de Caminha é uma leitura de parte do sistema de arte vigente. Dividido entre o desejo de uma arte nacional e de um público para essa arte, Adolfo Caminha era consciente da existência da influência estrangeira, europeia e francesa como é possível constatar em suas opiniões ao longo da sua obra. Ainda que defendesse a arte nacional representada pela obra de Pereira da Silva, Caminha não deixou de reconhecer a mestria da arte europeia: "Oscar Pereira da Silva aproveitou muito a Europa; fez-se mestre com os mestres e póde hoje hombrear com os nossos melhores pintores". De um modo geral, é esse o teor da primeira "Chronica de Arte" escrita por Adolfo Caminha nessa que prometia ser uma segunda fase de sua atuação como crítico. Vejamos a segunda crônica:

> CHRONICA DE ARTE
>
> Vão longe os tempos em que Bordallo Pinheiro e Ângelo Agostini electrisavam a população fluminense á ponta de lápis, reproduzindo, na caricatura, a nossa vida política, os nossos costumes, o nosso modo de existir sob todos os aspectos.
>
> Acabaram brigando, os dois artistas, ridicularisando-se mutuamente, vaiando-se um ao outro como dois meninos de escola. E quanto mais trabalhava o lápis,

em prejuizo de Ângelo ou de Bordallo, quanto mais o publico – nesse tempo não havia sebastianista, nem jacobinos – ... o publico se divertia. Começaram rindo do publico, o publico acabou rindo d'elles a bom rir. *A Revista* e *O Bezouro* formam duas preciosas colleções nos annaes da caricatura. Depois, Bordallo foi tomar conta, se nos não enganamos, de uma fabrica de faianças em Caldas da Rainha, lá no seu Portugal, e Ângelo Agostini continuou no Rio de Janeiro, a *dar golpes nos costumes*... Ninguém esquece o que ´ebom, por isso ha de ser sempre lembrada aquella phase única de boa pilheria no jornalismo illustrado do Brazil.

O proprio imperador como gostava de se ver em papos de tucano, coroa na cabeça, desenhado por Angelo Agostini.

Quantas vezes terá elle dito aos seus camaristas: – Esse Angelo... esse Angelo é um demonio de satyra!

A colleção da *Revista Illustrada* em sua primeira phase é um verdadeiro repositório de bôas pilherias e explendidas caricaturas. E deixem-nos falar com franqueza, mesmo porque o tempo é um eterno destruidor: o *D. Quixote* não tem a graça fina o chiste delicioso da velha *Revista Illustrada*. Fala de assumpto? Não. Agora, mais do que no tempo da monarchia, ha assumpto para romance, para poema, para quadros a óleo... para caricaturas. Falta de liberdade? Também não: os ultimos números do *D. Quixote* (aliás os melhores) provam que sempre ha alguma liberdade na crítica dos acontecimentos. A verdade é que o genero *apotheóse* tem sido preferido pelo desenhista do D. Quixote. Apotheóse aos heroes da Armação, apotheóse a Saldanha da Gama, apotheóse a Floriano Peixoto, apotheóse á revolução de Cuba, apotheóse ao bispo de Trípoli, apotheóse ao Dr. Colombo Leoni..

O publico, em vez de rir, extasia-se na contemplação dos bellos quadros allegoricos engendrados pela fantasia de Angelo e applaude-o do mesmo modo. Mas a sociedade actual e a nossa vida actual estão a reclamar o lápis de um caricaturista espirituoso e impiedoso.

Ainda nos lembramos d'aquelle esplendido capitulo de Ramalho Ortigão n'*A Farpas*, a propósito da queda do *Antonio Maria*, de Raphael Bordalo. O escriptor lamenta, cheio de desgosto, a morte d'esses "folhetos semanaes, que, durante seis annos, sem interrupção de uma semana, tiveram em constante evidencia perante o publico, umas vezes enthusiasmado, outras vezes suspenso, outras cansado de uma resistente vitalidade, a veia inexhaurivel e a fecundidade maravilhosa do traço satyrico de Raphael Bordallo Pinheiro' Como não lamentar a falta do riso, da alegria, do bom humor, da jovialidade que cura as doenças do espírito e as mazelas sociaes? Como não lamentar a ausencia de um artista da força de Bordallo, que vê mais através de um monóculo do que os sabios através das lunetas astronomicas? Vê e reproduz o que observa, desopilando, afugentando melancolias, provocando gargalhadas, corregindo a golpes de sarcasmo, fazendo o mundo rir de si proprio, como uma creança diante de espelho.

Incontestavelmente é uma grande arte a caricatura! Quem póde resistir a uma pagina do *Puch* ou a um trecho symbolico de Garvani? Ah! Os Garvani e os Daumier não são comuns, e, neste particular, o Brazil não é mais feliz que as outras terras. Creio que não ha exemplo de um caricaturista brazileiro, mas um caricaturista que soubesse ou que saiba dar á physionomia humana todas as modalidades de que ella é capaz, exagerado ou transformando o olhar, o gosto, o perfil, um veso qualquer, uma linha caracteristica. Elles não têm vindo de fora, como Raphael Bordallo, Angelo Agostini e, não ha muito tempo, Julião Machado, que se distingue por uma maneira subtil de desenhar ao jeito dos artistas francezes de *La Caricature*, deixando campo ao colorido sem o qual o effeito não é completo. Já o conheciamos, antes d'elle se popularizar com a *Noticia Illustrada*, com *A Cigarra*, e agora com *A Bruxa*. Vimol-o illustrando *O Paiz das Uvas*, de Fialho de Almeida, e o que nos despertou a attenção foi a meticulosidade que vae até um signalsinho do rosto, até a folha de uma arvore, até a sombra exacta de um vulto que caminha ao luar. Mão firme e traço delicado – é o que logo se deprehende no desenhista d'*A Bruxa*.

Sem collocar em plano superior ao de alguns números d'A Cigarra, a parte artistica do novo hebdomadario, cujo numero inicial temos á vista, constitue documento para um juízo sobre o notavez desenhista portuguez.

A primera estampa é allegorica.

A Bruxa, em attitude de reente de orchestra, lapis e penna, em vez de batuta, faz sair das chammas do inferno a multidão de vicios: a Luxuria, a Avareza, a Gula, a Ira, a Inveja... Em torno d'ella riem diabinhos de cara burlesca, emquanto outros ateiam as chamas: são estes os collaboradores da Bruxa na sua obra mysteriosa de enfeitiçar a humanidade. A nitidez da impressão corresponde á nitidez do desenho, resultando uma bella pagina de caricaturas a côres. Transparece ahi a qualidade que já apontámos em Julião: a minucia delicada e completa, o zelo com que reproduz ou inventa pequeninos traços, ás vezes indispensaveis para um segundo effeito cômico: um dente que falta ao diabo que se agacha para ver o incendio do Peccado; mais uma ruga á *inveja* e á *avareza*... Uma pagina acintillante de fino espírito. Vêm depois as *bruxarias da semana*: a questão das casas que não correm o risco de se caboroar, - cinco numeros igualmente espirituosos e de uma sobriedade ingleza. Já na *Esterilisação* o artista muda de genero: o *crayon* impõe-se com as suas nuanças, com as suas perspectivas. A concepção é que nos pareceu vulgar ahi. De um artista como Julião Machado, é de esperar sempre uma surpreza, uma originalidade.

A ultima pagina é dedicada á *Patria*, de Guerra Junqueiro. *Zé Povinho* (creação de Bordallo Pinheiro) lê o poema que tantas controvérsias acaba de levantar no Brazil. Numa trouxa de roupa, *Zé Povinho*, emigrado do Aterro, juntou o *Pimpão*, jornaleco de Lisboa, e operetas bregeiras. Quereria o artista collocar no mesmo nível do *Pimpão* a *Patria* de Junqueiro? Mau gosto e má pilheria, entretanto realisada com

espírito... sem graça. A caricatura do poeta rubro de cólera, apopletico, iluminado pelos raios do genio, de vergasta em punho esmagando um *pygmeu* era o que Julião Machado devia ter desenhado. Um artista não desce a ridicularisar outro artista que ridicularisasse um individuo qualquer da raça dos que não têm espirito sequer para descompor a insultar... enfim, são modos de vêr as coisas....

O texto é intercalado de vinhetas: diabinhos que dão saltos mortaes, olhos phosphorescentes de bichano, *yaras*, e uma serie microscopicas de finas allusões.

E' este o nosso juízo e não admiramos se *A Bruxa* vivesse menos tempo que *A Cigarra*, porque, infelizmente, ainda não soou a hora do bom gosto nacional.

AD. C.

Já é bastante conhecida a força do traço caricatural de Bordalo Pinheiro. Em *As barbas do Imperador*, de Lilia Moritz Schwarz, por exemplo, temos uma prova desse fato. Pinheiro não poupou o imperador Pedro II, sobretudo quando de suas viagens à Europa. O tema dessa crônica de Adolfo Caminha é a caricatura. Vemos que sua crítica continuava em direção à análise de outras artes. Ao longo da crônica, o crítico fez um apanhado da situação da caricatura naquele ano, o que nos leva a entender que Adolfo Caminha acompanhava com atenção a presença da caricatura nos periódicos brasileiros. Assim, não é por acaso que ele começou citando o nome de Bordalo Pinheiro, colando o nome do caricaturista como um marco dessa arte no Brasil. É importante observar nessa crônica o valor que Adolfo Caminha deu à caricatura.

Na revista, o texto da crônica ocupa duas páginas e meia, o que nos faz pensar no papel da caricatura na sua obra. Não temos conhecimento que Adolfo Caminha tenha desenhado ou ilustrado alguma obra própria ou de outro autor. Mas podemos encontrar em seus romances o uso de recursos caricaturais, como o exagero de traços, notadamente os negativos, com o objetivo de conformar física e psicologicamente uma personagem. Aqui o admirador da caricatura encontrou-se com o escritor de ficção. Assim, mais um par se formou na obra de Adolfo Caminha. Admirar a caricatura é também um modo de ler, de ler imagens, como afirmou Alberto Manguel. Aqui a leitura da caricatura estaria atuando como uma força na formação do escritor. Acompanhar a pintura e a caricatura também parece ter atendido à estética naturalista. Sobretudo a caricatura, cuja principal característica é expor os traços físicos marcantes de uma pessoa ou personagem. Assim, mais encontros e figuras vão conformando o polígrafo Adolfo Caminha.

Desse modo, na sua obra podemos citar como exemplo as personagens João da Mata e José Pereira do romance *A normalista*. Já no romance *Tentação*, temos as personagens Valdevino Manhães, também conhecido como Dr. Condicional, e o visconde de Santa Quitéria. Vejamos cada uma das personagens. João da Mata chamava-se, originalmente, João Maciel da Mata Gadelha. No processo de conformação da personagem, os cortes feitos no nome servem como um indicativo do que seria a sua personalidade. Fisicamente, João da Mata foi assim descrito:

> João da Mata era um sujeito esgrouvinhado, esguio e alto, carão magro e tísico, com uma cor hepática denunciando vícios de sangue, pouco cabelo, óculos escuros através dos quais buliam dois olhos miúdos e vesgos. Usava pêra e bigode ralo caindo sobre os beiços tesos como fios de arame; a testa ampla confundia-se com a meia calva reluzente. Falava depressa, com um sotaque abemolado, gesticulando bruscamente, e, quando ria, punha em evidência a medonha dentuça postiça. (Caminha, 1998, p.17)

Vemos por esse retrato que a personagem é desenhada com traços e cores fortes. Talvez as características da caricatura servissem bem ao texto naturalista, sobretudo ao processo de conformação das personagens. Assim como o caricaturista, o escritor naturalista ressaltou os traços que considerava mais fortes para dotar a personagem de características fisicamente marcantes e que denotassem também a sua personalidade. Ainda que o texto dessa crônica seja de 1896 e o romance *A normalista* seja de 1893, vemos que Adolfo Caminha se mostrava atento à caricatura, pois abriu o artigo dizendo: "Vão longe os tempos em que Bordallo Pinheiro e Angelo Agostini electrisavam a população fluminense á ponta de lapis, reproduzindo, na caricatura, os nossos costumes...". Assim, podemos considerar, ao menos em parte, que, além do processo de construção da personagem segundo a estética naturalista, Caminha pode ter usado como motivação os recursos da caricatura.

A personagem José Pereira também parece ter passado por este processo. Vejamos a sua descrição:

> Esse José Pereira fisicamente dir-se-ia irmão gêmeo do Berredo da Escola Normal. Alto, cheio de corpo, trigueiro, a mesma barba espessa e negra cobrindo quase todo o rosto, os mesmíssimos olhinhos vivos e concupiscentes. Dele é que se dizia que fora surpreendido em flagrante adultério com a mulher do juiz municipal

> no Passeio Público, um escândalo que por muitos dias serviu de pasto a boticários e bodegueiros.
>
> Começara a vida pública no Correio, como carteiro, e agora aí estava feito redator da Província, em cujo caráter tornou-se geralmente admirado por seus folhetins alambicados, que o público digeria à guisa de pastilhas de Detan. Aos sábados publicava no rodapé do jornal fantasias literárias, contos femininos em estilo 1830, histórias dissolutas que eram lidas com avidez, mesmo com certa gula pelo mulherio elegante e pela burguesia sentimental e piegas. (ibidem, p.71-2)

Descrição física aliada à personalidade e à literatura formou a personagem. Esse parece ser o desenho caricatural traçado pelo narrador do romance *A normalista*. O desenho da personagem acaba por servir à crítica dentro do romance e se estabelecendo como um exemplo de metalinguagem. Desse modo, o exemplo da personagem José Pereira se integra ao diálogo entre crítica e ficção na obra de Adolfo Caminha.

No caso do romance *Tentação*, a caricatura aparece de forma mais clara. Sânzio de Azevedo (1999, p.135), ao tratar desse romance, afirmou:

> Tal como fizera n'*A Normalista*, Caminha expõe ao ridículo pelo menos um desafeto. Um dos personagens secundários de *Tentação* é Valdevino Manhães, mas enquanto no primeiro romance a sátira a João Lopes é ligeiramente velada pelo nome José Pereira, apesar de surgir clara através das reminiscências do jornalista, no último romance a intenção do autor foi fazer com que todos vissem no Valdevino Manhães a caricatura de Valentim Magalhães. Além da semelhança dos nomes, o personagem de *Tentação* é diretor da *Revista Literária* e autor de muitíssimas obras, entre as quais o poema herói-cômico Juca Pirão, paródia ao "I-Juca-Pirama", de Gonçalves Dias.
>
> Isto prontamente nos faz lembrar que o escritor fluminense era diretor d'*A Semana*, e que, em parceria com o irmão, Antônio Henrique de Magalhães, publicou *A Vida de Seu Juca*, paródia d'*A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro.

Sendo assim, o recurso da caricatura no romance não é nenhuma novidade. Novidade é o fato de aqui relacionarmos a presença da caricatura no romance com o texto da "Crônica de Arte". Trata-se, portanto, de mais uma relação possível de estabelecer no conjunto da obra de Adolfo Caminha, o que reforça uma das validades que apontamos a respeito da sua atuação crítica: as *Cartas literárias* como crítica-aprendizagem. Ainda que essa validade tenha sido pensada para o primeiro conjunto de críticas produzidas por Adolfo Caminha, ela parece

ser bem aplicada às crônicas. Vale destacar aqui que tanto o romance quanto o texto crítico foram produzidos no mesmo ano: 1896. Então, dito isso, vejamos a caricatura de Valentim Magalhães na personagem Valdevino Manhães:

> Quanto a jornalistas e poetas, conhecia-os quase todos; um por um, desde o redator-chefe do *Comércio do Rio* ("O *Times* brasileiro", na opinião de Furtado), até o Valdevino Manhães, diretor da *Revista Literária* e autor de muitos livros, de muitíssimas obras, entre as quais o poema herói-cômico *Juca Pirão*, paródia ao "I-Juca-Pirama", de Gonçalves Dias.
>
> Evaristo já os conhecia também – de longe uns, outros mais familiarmente. O Valdevino Manhães, ou o 'Dr. Condicional', estava no número destes; fora-lhe apresentado uma noite, no jardim do Teatro Sant'Ana. Baixo, pequenino, metidinho a crítico, um bigodinho quase imperceptível, sempre de lunetas – era conhecido por Dr. Condicional, porque nunca dizia as coisas em tom afirmativo: tinha sempre um *mas*..., um *talvez*..., um *se*..., quando criticava obras alheias. Ninguém para ele era escritor *feito*, nem mesmo os consagrados; todos *haviam de ser* grandes poetas, grandes romancistas, grandes homens..., *se* continuassem a estudar. Outra mania de Valdevino Manhães era falar na sua viagem à Europa. – Oh, em Lisboa merecera os maiores elogios, as mais belas referências de quanto jornalista sabe *terçar* a pena (*terçar* a pena era uma de suas frases prediletas). (Caminha, 1979, p.18)

Pela citação, vemos que a personagem Valdevino Manhães é descrita nos seus aspectos físicos e de personalidade. Como vemos, não é feita a descrição física de toda a personagem, mas de partes do corpo, de características físicas ou de objetos, como o bigodinho dito como "quase imperceptível", as lunetas, que sempre usava. Devemos também destacar o fato de a caricatura estar a serviço da metalinguagem, ou seja, uma crítica é feita à crítica por meio de Manhães. A linguagem da personagem é um exemplo desse fato. O hábito de condicionar as suas afirmações levaria a personagem a uma crítica hesitante, receosa, temerosa. Vale destacar também que o desafeto de Adolfo Caminha por Magalhães parece ter vindo de uma crítica que esse escrevera a respeito do *Bom-Crioulo*. Adolfo Caminha (1896) ocupara-se de rebater a acusação de imoral que recebera esse seu romance por meio de um artigo que foi publicado também em *A Nova Revista* com o titulo de "Um livro condemnado", que tem início com este parágrafo:

> Actualmente a critica no Brazil, ou melhor, no Rio de Janeiro, está entregue ao director de uma Companhia de seguros de vida e ao chefe de um estabelecimento nacional de instrucção, – o primeiro formado em direito economico e administra-

> tivo, o outro doutorado em pedagogia. D'ahi, d'essa curiosa amalgama, a sentença que condemnou á execração publica o meu romance – BOM CRIOULO.

Há nesse parágrafo uma referência direta a Valentim Magalhães quando Caminha fala de "um director de uma Companhia de seguros de vida", pois, como sabemos, Magalhães fundou uma companhia de seguros durante o Encilhamento, ocorrido durante o governo do Marechal Deodoro da Fonseca (1889-1891). Muitos enriqueceram graças à política emissionista adotada por Rui Barbosa sem a preocupação do lastro-ouro com o objetivo de desenvolver a industrialização do país. É a esse fato que Adolfo Caminha fez referência em seu artigo. Como vemos, a figura de Valentim Magalhães não aparece somente na ficção caminhiana. Ela é um exemplo desse diálogo entre crítica e ficção que se apresenta como uma das faces desse polígrafo brasileiro do final do século XIX. A caricatura, nesse diálogo, é um elemento adicional, que, na nossa compreensão, deve ser considerado.

De um modo geral, essa crônica apresenta-nos um Adolfo Caminha bastante atento à caricatura. Como pode conferir o leitor, ele chega mesmo a afirmar: "Incontestavelmente é uma grande arte a caricatura!". É também possível estabelecer relações de algumas afirmações dele nessa crônica com alguns artigos das *Cartas literárias*. Como exemplo, podemos citar dois casos. O primeiro é quando Caminha lamentou não haver um caricaturista originariamente brasileiro, uma vez que os três caricaturistas citados por ele – Rafael Bordalo Pinheiro, Angelo Agostini e Julião Machado – são todos estrangeiros. Lamento idêntico, porém no caso da ausência do editor, o encontramos nas *Cartas literárias*, destacadamente no artigo "Editores", no qual Caminha lamentava não haver no Brasil um editor como Charpentier.

Uma outra possibilidade de estabelecer relações entre as *Cartas literárias* e as "Crônicas de Arte" está no fato de Caminha citar nestas um livro do qual ele se ocupara naquelas: *O país das uvas*, de Fialho de Almeida. Nas cartas, ele dedicara todo um artigo a esse livro, e nas crônicas ele retorna a citá-lo, porém focando sua análise nas ilustrações e o faz destacando o traço do desenho de Julião Machado e, mais do que o traço, os detalhes, a meticulosidade do desenho e o fato de por tudo em cena. Isso nos faz lembrar do seu artigo "Émile Zola", publicado nas *Cartas literárias*. Nesse artigo, Adolfo Caminha destacou o fato de na viagem de Émile Zola a Lourdes ter o escritor francês tudo visto, tudo anotado. Uma espécie de metodologia naturalista foi mais de uma vez

louvada por Adolfo Caminha (1999, p.33) como podemos ver nas seguintes citações: "Zola narra tudo escrupulosamente, implacavelmente, sem ocultar uma chaga, um embuste, uma hipocrisia, um efeito de sol, ou, no meio de tudo isso, uma cena brejeira, observada de relance entre um abrir e fechar de porta". Em mais uma citação, lemos:

> Zola não quis ser incompleto, esquecendo um episodiozinho de ménage, uma indiscriçãozinha muito natural e muito lógica, vinda no momento oportuno exatamente quando se tratava de conciliar a higiene com a desordem irremediável de um aquartelamento provisório. (ibidem, p.34)

Ao final da crônica, encontramos ainda uma crítica de Adolfo Caminha ao tratamento dado pela revista *A Bruxa* ao poema "A pátria", de Guerra Junqueiro, publicado em 1896. Nessa crítica, encontramos também uma consideração de Caminha a respeito do fazer crítico: "Um artista não desce a ridicularisar outro artista como se ridicularisasse um individuo qualquer da raça dos que não têm espirito sequer para descompor e insultar... Enfim, são modos de vêr as coisas...". Nesse caso, vemos que Adolfo Caminha tratou do procedimento do crítico-artista com um outro artista, o que evidenciava um pensamento já atento a uma crítica interna da República das Letras a que hoje chamamos de crítica dos escritores. Assim, encerramos as considerações a propósito dessa "Crônica de Arte".

O autor-crítico teatral

Ainda que não tenha o título de "Crônica de Arte", no número 6 de *A Nova Revista*, de julho de 1896, encontramos mais um artigo assinado por Adolfo Caminha, intitulado "Giovani Emanuel" [sic]. Trata-se de um artigo a respeito do ator italiano Giovanni Emanuel. Leiamos o texto:

> GIOVANI EMANUEL
>
> Não somos muito pela arte dramatica; o theatro póde ser, em these, uma bella escóla de moral, um excellente processo para equilibrar naturezas rudes, organizações impetuosas, almas que trazem do berço o instincto feroz da perversidade e que vêem no drama ou na comedia exemplos admiraveis de perfeição humana, altos prodigios de amor e de virtude que não aprenderam na doutrina christã,

nem á sombra de um ente querido e bom, nem nas paginas deste livro desolador e profundo que se chama laconicamente – a vida; não somos muito pelo theatro. Como simples diversão, e neste caso exigimos a boa musica, admittimol-o; como arte – raríssimas vezes o toleramos. Preferimos meditar o theatro de Molière, de Racine ou de qualquer outro escriptor, em casa, longe de todo o artificio scenico, bebendo, palavra por palavra, toda a philosophia real do drama ou da comedia, saboreando-lhe o estilo, a belleza da fórma e a finura dos conceitos. O theatro representado deixa de ser obra de um só autor e perde, cento por cento, da sua originalidade, transformando-se numa especie de miscellanea feita ás pressas e alinhavada ao jeito de cada actor. Quantas vezes o proprio dramaturgo desconhece a sua obra e é obrigado, por um egoísmo natural, a aceitar aplausos que lhe não pertencem, porque são arrancados exclusivamente por uma falsa interpretação de actor hábil nos traquejos do palco? Se a transformação é para melhor – ainda bem: o escriptor enconlhe-se no seu *fauteuil* de espectador e deixa correr a peça á vontade dos interpretes; mas, se lhe deturpam o pensamento, a intenção, a phrase, os melhores dittos – eil-o tempestuoso, assistindo a uma feira de saltimbancos que o tornam ridículo aos olhos do publico e a seus proprios olhos. Tudo é covencional no theatro: a voz e o movimento dos personagens, o meio em que elles se agitam como simples declamadores banaes, o entreacto, a hora nocturna do espectaculo, os mil defeitos da adaptação – tudo: emquanto que a obra escripta é sempre o original; o auctor nos transmite directamente as suas idéas, o seu modo de ver os homens e as coisas e ninguem lhe sacrifica as bellezas, nem lhe avulta os defeitos.

Toleramos a arte dramática, a representação theatral, quando o artista é um Giovani Emanuel, um Ermetti Novelli, uma Sarah Bernhardt ou uma Duse-Checchi, dotado de excepcional poder communicativo e de extraordinario intensidade nervosa, capaz de interpretar os múltiplos aspectos da natureza humana com a precisa naturalidade, sem se coser ás convenções do theatro, sem se amoldar ao gosto das platéias, nem a interesses de ordem menos artística, dando larga expansão ao seu genio, sem calcular effeitos, como se estivesse agindo no meio social, fora da complicada engrenagem dos bastidores. A vasta obra de Shakespeare reclama de seus interpretes um conhecimento profundo do coração humano, o estudo das paixões e dos caracteres, grande preparo intellectual e absoluta independencia no modo de traduzil-a e de agir em scena. D'outra fórma não se comprehende o artista dramatico e o theatro reduz-se a uma escola de declamação e de pantomimeiros ociosos ou melhor – á arte de divertir o publico.

Giovani Emanuel é dos raros que vivem no palco a vida dos personagens que representam; a grande qualidade que tanto o eleva na tragédia shakespereana, vivelando-a com o proprio Shakespeare é o amor, á natureza, á verdade, até nos mais insignificantes detalhes. A expressão humana não tem segredos para elle; a alegria e a dor, a satisfação e o desespero, a colera, o ciume – todos os movimentos da alma

encontram na sua voz e na sua physionomia o termo correspondente e unico capaz de exprimir qualquer d'aquelles estados psycologicos. O olhar do espectador não o deixa um instante, preso ao trabalho minuncioso do grande artista, sentindo com ele as explosões de Othelo, as duvidas de Hamlet e toda a formidavel tragedia do Rei Lear, onde Emanuel cresce, cresce até attingir o grão maximo da perfeição na arte de representar. Assim comprehende-se o theatro como obra de arte; d'outro modo elle é um passatempo, qualquer coisa divertida como um livro de anedoctas ou um romance de Bouvier. A defeza de Othelo perante o doge, o monologo de Hamlet e aquella scena final do Rei Lear junto á filha morta – deixaram-nos perpleos até agra e em 1886, quando pela primeira vez Emanuel trouxe ao Rio de Janeiro, sem reclamos alamoda, os fulgores do seu genio. Hoje, como hontem, o artista revelou-se excepcional, irreprehensivl. Elle não se limita a decorar Shakespeare no italiano: aprehende-he o pensamento, analysa-lhe a obra como critico, estuda as aberrações de Hamlet atravez do prisma scientifico, disseca a natureza selvagem do mouro em Othelo e dá-nos a tragédia moderna, sem a declamação clássica e convencional do theatro antigo – é um revolucionário; antes d'elle nenhum artista ousou introduzir a *naturalidade* na arte dramatica, libertando o theatro dos velhos moldes, elevando-o á altura da arte séria em que nem tudo é imaginação e pechisbeque.

Dizem que abandonou a carreira de advogado para se dedicar ao theatro; a vocação roubou-o a um genero de vida talvez mais proveitoso e menos incommodo que o de actor obrigado a percorrer mundo; este facto, a ser verdade, comprova o nosso juizo de que Emanuel ama sobretudo a Arte, a grande Arte, cujo maior representante é Shakespeare, o divino Shakespeare que elle procura interpretar fielmente aos menores detalhes, como um sabio todo empenhado em descobrir novas contellações, novas estrellas no vasto descampado do céu.

Estamos de pleno accôrdo com os chronistas do dia: o genio de Emanuel é refractario á comedia, mesmo á alta comedia, e por peço algum iriamos vêl-o representar o *Sr. Director* ou *Tartufo*. A obra de Molière não tem a grandeza da de Shakspeare (sic) e o Emanuel do *Tartufo* seria a negação da arte e da verdade. Elle nasceu para glorificar ainda mais o divino poeta; fora de Shakspeare, que é a expressão mais que perfeita da arte, o seu trabalho necessariamente há de se parecer muito com uma opereta de Wagner, si Wagner tivesse descido a escrever operetas. Todo o maravilhosos genio de Emanuel revela-se na tragedia; ahi ninguem o excede, porque é impossível ir além do sublime. Como discutir a iterpretação que elle dá aos seus papeis, se essa interpretação é a unica verdadeira – a mais logica e a mais humana? No *Hamlet*, nas idiossincrasias do principe da Dinamarca? Mas o Hamlet de Emanuel é o Hamlet de Shakspeare, indecifravel na sua melancolia e nos seus estos de vingança e de loucura, ironico e cruel, resignado e impetuoso, como Othelo e o Rei Lear. Em todas as creações shakspereanas andam juntos o odio, o amor e a duvida: tal é o homem natural. Abandonae, porém, considerações philosophicas

e admirae o trabalho artistico de Emanuel; se, após uma unica representação (uma unica) não o julgardes acima de toda a critica, é que o vosso coração está fechado ao sentimento da arte e qualquer emotividade superior. Ide á opera comica, ide ás truanices bregeiras da rua do Espirito Santo, mas poupae o vosso rico dinheiro não tornando ás *soirées* do grande Emanuel. O vosso mal é incurável.

ADOLPHO CAMINHA

"Giovani Emanuel" é um exemplo de como o naturalismo literário marcou a crítica e o pensamento de Adolfo Caminha. Trata-se esse ator de um dos que procuraram empregar o naturalismo nos palcos, seguindo os pressupostos de Émile Zola descritos em seu *O naturalismo no teatro*, de 1881. Emanuel notabilizou-se como intérprete de Shakespeare. Infelizmente, não temos muitas informações a respeito de suas vindas ao Brasil. Esse artigo de Caminha é um exemplo da recepção das interpretações deste ator no país. Praticamente em toda a primeira página do artigo, Adolfo Caminha tratou a respeito do teatro. É interessante observar como Caminha valorizava o texto teatral e não a interpretação dos autores. A intensa vontade de verdade e originalidade parece ser um exemplo dos pressupostos que norteavam a leitura naturalista do mundo e da arte. Inúmeras vezes encontramos Adolfo Caminha ocupando-se com a verdade como critério de observação e escrita em suas *Cartas literárias*. Nos seus artigos de *A nova revista*, sobretudo nesse, não foi diferente. A verdade, nesse caso, tem como sinônimo a fidelidade ao texto escrito pelo dramaturgo.

Chamou-nos a atenção também o fato de, repetidamente, Adolfo Caminha (1999, p.165) afirmar que "Não somos muito pela arte dramática", bem diferente daquilo que ele afirmou em seu artigo "Pseudo-Teatro":

> Uma das primeiras cousas que eu faço todos os dias, logo que acordo e me levanto, é correr os olhos sobre os jornais da manhã, principalmente sobre as seções teatrais, com essa curiosidade infantil de quem dá o cavaco por um bom espetáculo. – Uma espécie de instinto natural, um prurido irresistível me leva a esse canto das folhas diárias donde saio sempre com desgosto.
>
> Nenhuma novidade, nenhuma peça nova de escritor brasileiro! Sempre o mesmo menu, as mesmas variantes! Dumas, Sardou, Feuillet, Echegaray... Sardou, Feuillet, Dumas...

Diante desse fato, o que pensar? Um estudo que buscasse uma linearidade de pensamento na obra de Adolfo Caminha encontraria nessas passagens

de seus artigos críticos um problema. Mas é preciso aqui retomar a defesa de que é possível aprender mais sobre os autores com as suas contradições, quebras, rupturas, fendas, do que com a linearidade de suas afirmações. No tipo de crítica que Adolfo Caminha produziu, a que chamamos de crítica dos escritores, é preciso considerar que parte do que é dito aparece, fortemente, como um recurso de fundamentação daquilo que se quer exprimir ou defender. Dizer que "Não somos muito pela arte teatral" e dizer também que corria, diariamente, as colunas dos jornais em busca de uma peça parece também estar a serviço do convencimento dos leitores. Independentemente da opinião de Adolfo Caminha a respeito do teatro, o que esse seu artigo representa é mais de uma das suas faces como crítico, agora, voltando-se para o teatro. Como vimos em uma de suas "Crônicas de Arte", Adolfo Caminha já se dedicara à análise da pintura e, mais especificamente, à obra de Oscar Pereira da Silva.

Esse artigo sobre Giovani Emanuel e sobre o teatro, se unido ao artigo "Pseudo-Teatro", dá-nos a ideia de, aos poucos, Adolfo Caminha ir dedicando-se à análise de manifestações artísticas diversas, dirigindo-se para uma polivalência que ajuda a caracterizá-lo como um polígrafo, uma vez que essa poligrafia é também formada por uma capacidade múltipla de leitura, que inclui também a leitura de imagens, no caso da pintura, e a leitura de apresentações cênicas, no caso o teatro. Adolfo Caminha parece aos poucos ir ganhando terreno. Mas, ao mesmo tempo, associando-se aos simbolistas em a sua *A Nova Revista*, ia sendo mais e mais marginalizado. Porém, mais do que fazê-lo de vítima, vale lembrar também que seu último romance foi publicado pela Laemmert, à época a maior editora nacional, após a queda da Garnier. Mas ocupar-se da literatura, da pintura, do teatro era também um modo de fazer-se presente em diversos círculos, de conquistar possíveis leitores e, assim, conseguir algum rendimento financeiro. Feitas essas considerações, passamos a mais um dos artigos de Caminha presentes em *A Nova Revista*.

A volta do autor-político

No número 9 de *A nova revista*, de setembro de 1896, Adolfo Caminha teve publicado mais um de seus artigos críticos. Trata-se de "Contre ce temps", título do livro de Luiz Lumet. Antes, leiamos o citado artigo.

CONTRE CE TEMPS

Que bom que me fez a leitura d'esta obra! Encontrei nella o que ha muito não via em escriptos nacionaes e estrangeiros: o caracter altivo de um homem que pensa, a nobresa máscula do talento em revólta contra o seu tempo, a virilidade intelectual de um escriptor ainda novo e já renunciando ás gloriasinhas do jornalismo e da literatura entre amigos. Contre ce temps é livro para se meditar e exprime o ideal da geração que ha de succeder aos actuaes ditadores politicos e literarios, cujo amolecimento cerebral mais a mais se accentúa em ridiculas producções abaixo de mediocres. Encarando, sob varios aspectos o mundo que o rodeia. Luiz Lumet, o edificante auctor d'esta obra, mesquinha no numero de paginas e grande nas verdades que encerra, desdobra aos nossos olhos o mappa negro das injustiças sociaes, com a rubra indignação do homem de bem que assiste ao tripudio do vicio e da malandragem, do favoritismo e da nullidade, e a cada pagina sentimos com elle a mizeria do operario, o abandono do artista rebaixado porque tem talento e porque trabalha, sentimos com elle todos os males que afflingem as classes pobres, emquanto as classes abastadas nem sequer pensam em melhorar a sorte dos infelizes, e com elle sentimos os prodromos da greve geral que determinará violentamente a transformação social.

Que bem que me fez a leitura d'esta obra! Prefacia-a o esculptor Jean Baffier, que termina com estas palavras cheias de sinceridade e de amor: – Coragem, moços, libertae-vos das ridicularias enervantes d'este fim de século, preparae o coração para a luta suberba que fa os grandes caracteres e nobilita o genio humano.

Em seguida, o autor diz algumas verdades, á guisa de prefacio, e causa-nos admiração a franqueza rude com que se exprime antes da obra – A minhas illusões sobre o mundo das letras e das artes (diz elle) cedo se dissipáram. A realidade brutalisou as chimeras que eu havia acariciado e appareceu-me, então, a hediondez das cobiças furiosas: o jornal instrumento de oppressão, fonte de tráficos inconfessaveis e os jornalistas cúmplices, ou inconscientes do seu papel nefasto... E por ahi adiante, vae o escriptor pondo á mostra e zurzindo convictamente a epiderme insensivel dos camaleões de todas as classes e derruindo dogmas politicos e literarios a golpes de verdades. Nunca uma obra se adaptou com tal geito [sic] ao nosso meio, e isto não é para estranhar, quando a vida brazileira, digamos a vida fluminense nada mais é senão um reflexo do *savoir-vivre* das nações européas que governam o mundo civilizado e o mundo barbaro á força de preconceitos e bala de artilheria. Quaes os victoriosos de hoje, como na politica, no jornalismo, como na arte? Os endinheirados, os *bonvivents*, os epicuristas do ouro e do brodio, cujo patriotismo ninguem sabe onde reside e cujas ideas teem o colorido falso e a volubilidade intangivel de bolhas de sabão. Ha, em literatura, um grupo que se quer impor, uma meia dúzia de operarios do belo que não aceita a arte como querem pregar os

dominadores de ventre obeso? Fogo nelles! abaixo a ousadia dos novos! porque em primeiro lugar os que sabem levar esta vida rindo, emquanto o povo chora, bebendo o néctar das altas posições, emquanto o artista trabalha scilenciosamente a ultima phrase de um livro ou o ultimo verso de um poema. Há um funccionalismo que se debate na miseria, de roupa esburacada e olhos tresnoitados? Dimunúam-se-lhes os movimentos, arranque-se-lhe a aba do fraque velho e seboso: a riquesa do pobre é o trabalho mal remunerado ou gratuito. Ha operarios de ambos os sexos que entram para o trabalho das fabricas como rebanhos phenomenaes a toque de sineta antes de nascer o sol? O parlamento nada tem que vêr com isso. Quem os manda trabalhar? A mulher e os filhos? Pois que trabalhem, que morram tysicos; a mulher e os fihos que se arranjem depois.

E' esta a philosophia pratica e modrna dos potentados do jornalismo e da politica. Elles não pensam na sorte dos infelizes, nem querem saber como vive o cavoqueiro exposto ao sol desde que o sol nasce até que se esconde. Haja dinheiro, haja bom dividendo, augmentem os lucros e chore quem for tôlo, que a dignidade humana está na rasão inversa do ouro accumulado e ganho sabe como Deus como...

O primeiro capitulo de Louis Lumet é sobre um banquete que elle diz ter assistido por ocasião do bacharelamento do filho de um fazendeiro. Estavam presentes o Sr. Maurel, juir no Tribunal civil e e fornecedor de aguarelas ao museu da sub-prefeitura, o Sr. Vagand, médico e vice-presidente da Academia do Centro, o Sr. Billot, deputado, membro da Liga cancioneira e de outras instituições mais ou menas [sic] botocudas, o Sr. cura d'Argy, laureado no Congresso dos Antiquarios, o professor de retorica da localidade, e o filho, tenente de artilharia – um representante de cada classe social. Sentaram-se todos á mesa e não é difícil imaginar o apetite do Sr. cura d'Argy e dos outros convivas. A' hora dos brindes, tomou a palavra o delegado da Igreja e, como se tivesse no pulpito, disse, entre outras coisas, que ao ministro de Deus a existencia e ampla, facil, que os dons abundam e que a elle se curvam todas as fontes.

Falou o soldado, o tenente: – Que seria o padre sem a força militar? Nada como os galões, uma medalha de honra, uma gran-cruz! E aconselhou ao bacharelando que fosse estudar para soldado.

Ergueu-se o parlamentarista, philantropo e advogado: – Meus senhores, não bastam a Religião nem o Exercito para conservar a ordem necessária ao progresso da humanidade. Meditae sobre o papel do legislador. O legislador faz a lei para a executardes. Em primeiro logar os eleitos do povo.

E aconselhou ao jovem bacharel que se exercitasse na politica.

O juiz, porém, tomou a palavra: – E onde estamos nós? A lei sem o juiz é letra morta, nós somos os esteios da sociedade.

E indicou a magistratura ao filho do fazendeiro.

Diz então Louis Lumet que não falou tambem, porque ninguem o acreditaria, mas se lhe coubesse a palavra naquelle momento era para aconselhar ao bacharel em letras que ficasse na fazenda com seus paes, com a gente de seus paes, que se dedicasse á lavoura, ao plantio; porque a essência da vida está no campo e no trabalho da terra, no cultivo dos legumes e das arvores fructiferas, emquanto na Religião, no Patriotismo e nas leis só ha hypocrisia e mentira, e o exercito deforma criminosamente o homem.

Neste capitulo anda o espirito de Tolstoi abençoado o aldeião, o camponez e a vida livre de preconceitos e convenções, renunciando a todas as grandesas para trabalhar com os pequenos e para amar os simples. No campo ao menos tem-se liberdade, respira-se á farta, o oxygenio é puro e tonificante e o trabalho não dóe como uma injustiça; a verdadeira religião do camponez é a natureza, a familia e o amor ao proximo, coisas que já não existem quasi nas sociedades modernas. Egoismo e hypocrisia – é o que se vê; cada individuo trabalha para illudir o outro e para o explorar. As guerras civis e internacionaes pouco a pouco vão enrijando os corações e tornando-os insensiveis á desgraça alheia. A propria caridade se faz por interesse e por vangloria, não impulso natural ou sentimento de compaixão. A politica é uma escola de cinismo que arrasta os mais puros caracteres e especulações vis em detrimento da patria e do individuo. A religião é um embuste. A arte... oh, esta então, de grave que era passou a bêbeda e grotesca e os poucos que ainda se conservam fieis á única nobreza real – á nobresa do espirito, são repudiados e expulsos do logar que lhes compete na vida. De sciencia não falemos: *et ont toute science il faut sentir, il faut aimer, et admirer* como na belle phrase de Lumet; a sciencia é privilegio dos pedagogos.

Outro capitulo admiravel de *Contre ce temps* é o que se relaciona directamente com as artes. Ahi a indignação do escriptor não tem limites. As exposições de pintura representam o gosto da critica profissional, encarregada de fazer a escolha dos quadros – O operario honesto, apaixonado por sua arte e que aborrece a reclame insolente como com a alma angustiada, porque, depois de se submetter á decisão de juizes, sofre ainda a diferença do publico e os ataques da critica, quando a sua individualidade se eleva acima da norma.

E não é isto que vemos entre nós? Tudo quanto não estiver de acordo com a regra – em pintura ou em arte escripta – não é considerado objecto de admiração. O artista no Brazil há de, por força, curvar-se ao juízo d'aquelles que, em matéria de arte, preferem uma oleographia de bazar a uma tela caprichosa de autor desconhecido, uma anecdota de jornal, indecorosa e pulha, a uma phrase ousada de escriptor independente, como se a arte não tivesse a sua evolução, o seu desdobramento natural através das idades.

Houve um tempo, continúa Lumet, em que não havia salões, nem críticos; nesse tempo construiram-se cathedraes, fizeram-se trabalhos maravilhosos em

madeira e metal, a ourivesaria cinzelava primores, tecia-se ouro e seda. Isto quer simplesmente dizer que o papel da crítica é nullo e que a obra d'arte para triunphar não precisa do favor ou da odiosidade os críticos. A obra hoje atacada é vencedora amanhã, mau grado o despeito e a inveja dos impotentes, quando traz o cunho da verdadeira arte. Que valem noticias de jornaes e folhetins de baixo preço literário, se o tempo engole tudo, com uma crueldade ironica, poupando carinhosamente o trabalho dos grandes sonhadores que se sacrificam por um ideal nobilitador? Que valem ódios, pequeninas [...] jantares no *Globo* e conferencias no *Pedagogium*, se tudo isso morre sem deixar vestígio, como flores de um dia? A obra d'arte resiste, como o bronze, a todas as intempéries; a critica desaparece e ella augmenta de valor de seculo em seculo, aos olhos d ecada geração, fogo eterno a brilhar no nevoeiro do tempo – *A Arte é tudo* (escreveu Eça de Queiroz) *tudo o resto é nada. Só um livro é capaz de fazer a eternidade de um povo. Leonidas ou Péricles não bastariam para que a velha Grécia ainda vivesse, nova e radiosa, nos nossos espíritos: foi-lhe preciso ter Aristófanes e Eschylo. Tudo é ephemero e ouco nas Sociedades – sobretudo o que nellas mais nos deslumbra*. Nada mais verdadeiro e consolador. Jornalistas, políticos, altos funccionarios, chefes de Estado, banqueiros, milionarios – tudo vae de roldão na onda do esquecimento: só o artista, o artista digno d'esse nome, vive eternamente na memoria das nações.

E berram contra o socialismo e contra a anarchia os poderosos, os endinheirados, que nunca experimentaram o mais leve golpe de adversidade; querem as distincções, as honrarias, os privilegios, o monopolio, a escravisação do operariado o enthesouramento da fortuna adquirida sem trabalho, entre uma baixa e uma alta de cambio, ou iludindo a boa fé dos governos e do povo, do povo principalmente, que é a fonte de todas as riquezas. E' natural, muitissimo natural, porque o socialismo quer exatamente o contrario e o [...] do individuo pelo individuo. – *L'homme qui roule dans um char ne sera jamais l'ami de l'homme qui marche a pied!* Como já dizia o poeta do *Mahâ Baratah*. O nivelamento das classes é um perigo calamitoso para a sociedade, argumenta o banqueiro F, quando o único ameaçado e ele, o felizardo, que nunca penetrou na choupana de um pobre, nem nunca assistiu ás amarguras da [sic] uma família no desespero da fome; o único ameaçado é elle, que vive de rendimentos e gasta em joias e sedas e carruagens o que faria o bem estar de centenas de mizeraveis. A anarchia não é o desrespeito, a desordem, o morticinio e o roubo, é um estado social de cooperação mútua, em que não há governo e o individuo é obrigado pelo individuo a praticar o bem, a moralisar os seus actos de acordo [...] uma sociedade em que não ha pobres nem ricos e em que todos são irmãos, com os mesmos deveres e os mesmos direitos uns perante os outros. Elisée Reclus, no discurso que proferiu em 1894 na loja maçônica dos *Amis Philantropes*, de Bruxellas, e que fez imprimir com o titulo *L'Anarchie*, explica a velha origem da palavra, o ideal a que ella corresponde, e prophetisa o triumpho da moral anarchista que para

elle é a que melhor traduz a concepção moderna da justiça e da bondade.

Que venha, portanto, a nova forma de existencia comum. Basta de opressão, de governo official, de arte a retalho e de hypocrisia.

ADOLPHO CAMINHA

Infelizmente, não encontramos informações a respeito de Louis Lumet e de seu livro *Contre ce temps*, cuja leitura tanta admiração causou em Adolfo Caminha ao ponto dele iniciar seu artigo com a seguinte afirmação: "Que bem que me fez a leitura d'esta obra!", repetindo-a mais uma vez. Ainda que nada saibamos a respeito do autor francês é possível fazer algumas inferências a seu respeito. A primeira delas é que, talvez, se tratasse de mais um dos "obscuros" como tantos que atraíram a atenção de Adolfo Caminha. Quanto ao livro, é o próprio Adolfo Caminha que nos dá os indícios de que se tratasse de uma obra pouco valorizada ao afirmar que era "mesquinha no número de páginas". Assim, obscurantismo e simplicidade na edição parecem ter chamado a atenção de Adolfo Caminha para a obra e o seu autor. Mas o que parece mesmo ter prendido a atenção do autor de *A normalista* foi o fato de Lumet corresponder a um perfil de homem de letras que Caminha começara a criar nas suas *Cartas literárias*. Caráter altivo, nobreza máscula, talento, revolta, virilidade intelectual, renúncia: essas são as características do verdadeiro homem de letras na concepção de Caminha, características essas que ele encontrou no jovem Lumet.

Assim como Adolfo Caminha, Lumet parece ter-se colocado como um denunciador do que ele considerava como sendo injustiças cometidas contra os homens de letras de seu tempo. Um desfile de personagens ocorre nesse artigo de Adolfo Caminha, como ele já o fizera em suas *Cartas literárias*, notadamente em "Novos e velhos". Em princípio, somos levados a pensar que Adolfo Caminha estabelecera um binômio vencidos/vencedores. Mas à medida que nos aprofundamos em seu texto, vemos que há nele uma tensão, que perpassa a obra de Caminha, notadamente a sua crítica, entre os variados sujeitos formadores do sistema ou do campo literário. No artigo, Adolfo Caminha retomou uma das características de sua crítica: o fato de ela ser realizada por um autor de ficção. Um exemplo disso é a retomada da presença de personagens. O primeiro deles, o autor idealizado, que comparece ao lado dos sonhadores; em oposição aos endinheirados, os *bom vivants*, os epicuristas do ouro e do brodio.

Nesse artigo, assim como em outros das *Cartas literárias*, encontramos um exemplo de Adolfo Caminha como um autor-político, colocando-se contra as injustiças que ele e alguns dos homens de letras de seu tempo sofriam. Talvez seja por esse motivo que o tema do socialismo apareça nesse artigo. Na coluna "Sabbatina", do jornal *O Pão*, Caminha e os Padeiros fazem críticas aos burgueses. A respeito desse assunto já tratamos em item específico deste estudo. Não sabemos o nível de envolvimento de Adolfo Caminha com o socialismo – e é preciso observar que a palavra não aparece em seu artigo grafada com a inicial maiúscula – nem se esse envolvimento era amadurecido do ponto de vista político, uma vez que o socialismo, na segunda metade do século XIX no Brasil, é entendido como mais uma alternativa, assim como a República, ao *status quo* vigente. Trata-se, muito mais, de uma possibilidade de luta pela igualdade social do que um sistema econômico e político que se confrontasse com o capitalismo. Uma mistura de anarquia e socialismo é encontrada em "Contre ce temps", o que lhe dá um tempero, ao mesmo tempo que indica uma certa indeterminação ou confusão conceitual. Ainda assim, esse seu artigo se destaca pelo vigor político com que ele se colocou.

A volta do autor-crítico de si mesmo

No número 2 de *A Nova Revista*, de fevereiro de 1896, foi publicado o artigo "Um livro condemnado" assinado por Adolfo Caminha. Antes das considerações a respeito dele, façamos a sua leitura:

> UM LIVRO CONDEMNADO
>
> Actualmente a critica no Brasil, ou melhor no Rio de Janeiro, está entregue ao diretor de uma Companhia de seguros de vida e ao chefe de um estabelecimento nacional de instrucção, – o primeiro formado em direito economico e administrativo, e outro doutorado em pedagogia. D'ahi, dessa curiosa amalgama, a sentença que condemnou á execração publica o meu romance – BOM-CRIOULO. Foi um verdadeiro escândalo o acto inquisitorial da critica, talvez o maior escândalo do anno passado. Não houve quem não quisesse lêr a obra mais calumniada de quantas de tem escripto neste paiz. O BOM-CRIOULO vendeu-se á guisa de cartilha de infancia, com grande surpresa para o auctor, que acreditava no poderio da critica *educadora*.
>
> Em nome do Padre, do Filho e do Espirito Santo, eu bemdigo o desespero, a dolorosa agonia d'aquelles que, após vinte annos de trabalho e de aspiração,

volvem melancolicamente os olhos para o passado e não encontram, na senda que trilharam, obra que os recomende ao futuro – uma pagina sequer, um periodo cantante, um verso burilado... uma idéa nova! Bemdigo, em nome de Jesus, o seu odio mesquinho no talento revolucionario dos estreiantes de hoje... A elles – os torturados pela senilidade intellectual – não basta a minha compaixão, a minha pena enorme...

Vem de muito longe essa guerra á verdade na arte. Inda nãi saiu dos prelos obra natralista que não fosse taxada de immoral, desde que o grande Balsac atirou á circulação o seu rimeiro livre de analyse.

A *Physiologie du marriage* é um desrespeito á família, um códice de instrucções obscenas, por isso mesmo que retrata a vida humana como ella é, não passa de uma brande obra immoral.

Flaubert o tão citado o tão pouco lido Flaubert, esteve á porta dos tribunaes porque escreveu *Madame Bovary*, um attentado á moral, um livro dissolvente, e estudou a Luxuria num santo!

Zola, esse monstro de genio, não freqüenta a aristocracia porque teve a loucura genial de levar ao cabo os Rougon – vinte volumes immoraes – descarnando uma sociedade inteira!

Huysmans, fazendo o *Là bas*, historiando os vicios incríveis da Idade Média, resuscitando a missa negra, commetteu uma acção indigna...

Maupassant, reproduzindo amores adúlteros nesse livro magistral de *Bel-Ami*, offendeu a moral cristã.

Eça de Queiroz, confundindo ironicamente uma relíquia santa com um objecto asqueroso, ao mesmo tempo que descreve a Paixão do Senhor, e trazendo a publico o crime de um sacerdote da Igreja, profanou como um judeu...

Enfim, todos os grandes escriptores, todos os grandes artistas da palavra, rebegaram a moral, chafurdaram na crápula, tornaram-se despresiveis e indignos da consideração publica.

Isso é o que pretende a critica do Alto Amazonas, a ignorância dos que não enxergam além do convencionalismo de salão, muita vez porque se reconhecem na obra do artista e se julgam denunciados publicamente; d'ahi o odio contra que teve a inaudita coragem de os estudar na pessoa de um primo Bazilio ou de um Aristides Saccard...

Que é, afinal de contas, o BOM-CRIOULO?

Nada mais que um caso de inversão sexual estudo por Krafft-Ebbin, em Moll, em Tardie, e nos livros de medicina legal. Um marinheiro rudo, de origem escrava, sem educação, nem principio algum de sociabilidade, num momento fatal obedece ás tendencias homosexuaes de seu organismo e pratíca uma acção torpe: é um degenerado nato, um irresponsável pelas baixezas que commete até assassinar o amigo, a victima de seus instinctos. Em torno d'elle se espraia o romance, logicamente

encadeado, de accôrdo com as observações da sciencia e com a analyse provável do autor, que, no caracter de official de marinha, viu os episodios accidentaes que descreve a bordo.

Comprehende-se tambem que, estudando um meio segregado da sociedade e naturalmente baixo, como esse em que vivem marinheiros de proa, não era lícito empregar a technologia convencional de um meio civilisado, Bom-Crioulo fala o calão de bordo.

Procure a critica os *Attents aux moeurs*, de Amboise Tardieu, professor de medicinal legal na faculdade de Paris, e ahi, nessas paginas, encontrará os signaes característicos de Bom-Crioulo e de Aleixo (*De la péderastie et de la sodomie*); procure ainda a extraordinária obra de Moll – *Les perversions de l'instint genital* – e verá porque razão o autor de BOM-CRIOULO não pôde deixar de ser fiel nas suas descripções em todo o seu trabalho.

A julgar como certos imbecis, – que os personagens de um romance devem reflectir o caracter do autor do romance, Flaubert, Zola e Eça de Queiroz praticariam incestos e adulterios monstruosos.

Quanto a ser novo em literatura o assumpto do BOM-CRIOULO, é ainda uma affirmação ingenua ou mentirosa da crítica *educadora*. No Brazil foi elle tratado pelo Sr. Ferreira Leal no romance Um homem gasto, com a differença de ter o escriptor arrancado o seu personagem á aristocracia de Petrópolis.

Abel Botelho deu *O Barão de Lavos*, quinhentas e tantas paginas de psychopathia sexual, e ainda merece o respeito e a admiração da sociedade em que vive, porque lá, em Portugal, ha um criterio firme no julgamento da obra d'arte.

Agora, por que esses escrúpulos, essa fingida repugnancia da critica?

O naturalismo é a propria vida interpretada pela arte; e, sendo o romance o romance a fórma mais natural da arte claro está que só é immoral quando não apresenta caracteres da obra artistica. Ora, andou-se a escrever que o BOM-CRIOULO "tem paginas excellentes, vigor de expressão, estylo claro...", mas que o thema é *baixamente repugnante*. Logo, trata-se de uma obra em que só o thema é mau. Em arte, porém, não há themas maus, todos os asumptos, até os mais *baixamente repugnantes*, como o que inspirou a Huysmans o *Lás bas*, são optimos, desde que o escriptor saiba revestil-os de uma fórma esthetica. E' o meu caso, dil-o a critica, sem o querer, elogiando a fórma do livro e condemnando o thema.

Qual é mais pernicioso: o BOM-CRIOULO, em que se estuda e condemna o homosexualismo, ou essas paginas que ahi andam pregando, em tom philosophico, a dissolução da família, o concubinato, o amor livre e toda a especie de immoralidade social?

Está bem visto que é BOM-CRIOULO não é obra para se dar de premio nas escolas. Escrever para educandas é uma coisa e escrever para espiritos emancipados é outra coisa.

Se a critica, ingenua e pudibunda, lançasse o olhar sobre o volume de Tardieu, que eu tenho na minha estante com umas gravuras horríveis e competentemente numeradas, representando *les desordres que produit la péderastie passive ou la sodomie*... não sei que gestos de náusea faria, cobrindo o rosto com a mão em leque...

E o autor do BOM-CRIOULO não desceu ao exame medico legal de Aleixo, porque então começaria a immoralidade da obra. Portanto, foi verdadeiro e leal como romancista que não quer, a pretexto de erudição, armar no effeito escandaloso.

A critica (?) desejava que elle escrevesse 'um livro travesso, alegre, patusco, contando scenas de alcova ou de bordel (textuaes) ou noivados entre as hervas á lei do bom Deus'!... Mas como, em vez d'isso, apresentou uma obra estudada, um livro bem intencionado e verdadeiro, uma nalyse da vida, os *criticos*, mordidos na sua impotencia de rodapéistas, fizeram de D. Quixote e juraram das cabo do escriptor que, ousadamente, preferiu o escabroso thema do BOM-CRIOULO ás taes *scenas de alcova e de bordel*.

Tudo porque a critica literaria no Rio de Janeiro está entregue ao director de uma Companhia de seguros e ao chefe de um estabelecimento nacional de instrucção...

Quando acabará a dymanstia dos La Palisse?

A grande verdade é que, emquanto o Brazil for literariamente governado por homens que em outro qualquer paiz nenhuma acção teriam sobre os espiritos, dominará a literatura de bric-à-brac e o fertilismo Sr. Xavier de Montépin arrancará lagrimas á *critica nacional*.

ADOLPHO CAMINHA

Pouco sabemos da recepção do *Bom-Crioulo* à época de seu lançamento. As informações dadas pela sua fortuna crítica fazem-nos crer que a publicação do romance tenha causado grande polêmica, sobretudo no ambiente da Marinha. Ainda que não seja o pioneiro nas literaturas brasileira e portuguesa a tratar do tema do homoerotismo, *Bom-Crioulo* se destaca na nossa história literária por tratar do tema abertamente. O seu antecessor, ou seja, o romance *Um homem gasto*, de Ferreira Leal, é pouco conhecido do público geral e igualmente dos especialistas em literatura LGBTT[1] além de tratar do tema superficialmente. Dele não há sequer uma única referência ou citação nas histórias da literatura brasileira.

1 A sigla indica a nova configuração "Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros", em substituição à anterior GLBT. (N. E.)

Mais de uma vez nos ocupamos desse artigo de Adolfo Caminha, que retomou a autodefesa, como já o fizera com seu romance *A normalista*. A acusação continuou a mesma: "immoral". Nesse caso, com uma agravante: tratar de um tema considerado por si só "baixamente repugnante" para os padrões da época e que assim se manteve, como quesito de julgamento crítico, até pelo menos a década de 1960 quando Cavalcanti Proença (1971) afirmou: "Não aconselho a ninguém, portanto, a leitura desse romance". Proença estava tratando do tema do homoerotismo. Portanto, parte importante da história da recepção do *Bom-Crioulo* é exemplo da história da censura à literatura no Brasil.

Ainda a respeito do conteúdo desse artigo de Adolfo Caminha, já analisamos a relação entre a sua ficção e o recurso da caricatura, notadamente no caso da personagem Valdevino Manhães, apontado por nós e pela fortuna crítica do romance *Tentação* como a caricatura do crítico literário Valentim Magalhães. No próprio artigo, Adolfo Caminha referiu-se a Valentim Magalhães ao dizer que a crítica no Rio de Janeiro estava entregue ao diretor de uma companhia de seguros. Sobre esse fato, já nos detivemos em seção anterior. Vemos que Adolfo Caminha também expandiu a sua crítica para José Veríssimo, ao dizer que a crítica carioca estava entregue também ao "chefe de um estabelecimento de ensino".

Em "Um livro condemnado", Adolfo Caminha fez um apanhado dos registros de tratamento do homoerotismo como tema dos estudos da ciência e da literatura, combinação essa bem cara ao processo de escrita do naturalismo, que sempre procurou apoiar-se na ciência como recurso para a composição ficcional. Além de defender o seu romance da acusação de "immoral", foi, de fato, o próprio Adolfo Caminha que se defendeu. Para tal, ele chamou em seu auxílio as experiências de Flaubert, Zola, Maupassant, Huysmans, Eça de Queiroz ao afirmar: "A julgar como certos imbecis, – que os personagens de um romance devem reflectir o caracter do autor do romance, Flaubert, Zola, Eça de Queiroz, praticaram incestos e adulterios monstruosos". Adolfo Caminha alegou também não ser o primeiro a tratar do homoerotismo, citando, além de Ferreira Leal, Abel Botelho e o seu *O barão de Lavos*. O autor de *Bom-Crioulo* parece ter procurado constituir em torno de si e de seu romance uma espécie de armadura que lhes servisse de defesa e de refúgio.

Graças à constituição dessa armadura, ficamos sabendo que Adolfo Caminha era leitor de títulos científicos que à época se ocupavam do que hoje chamamos de sexualidade. É então que aparecem os nomes de Ambroise Tardieu,

Albert Moll e Richard von Krafft-Ebing, o que demonstra que Caminha estava se preparando para escrever a respeito do homoerotismo e conformar as suas personagens. Além, é claro, para demonstrar que Caminha estava atualizado com os estudos realizados na Europa, uma vez que a tradução de *Les perversions de l'instinct genital*, data de 1893; portanto, dois anos antes da publicação do romance em causa. Apesar de ter escrito o *Bom-Crioulo*, Caminha não se colocou de forma favorável ao homoerotismo, como, aliás, não poderia deixar de ser, chegando mesmo a afirmar: "Qual é mais pernicioso: o BOM-CRIOULO, em que se estuda e condemna o homossexualismo, ou essas paginas que ahi andam pregando, em tom philosophico, a dissolução da família, o concubinato, o amor livre e toda especie de immoralidade social?".

Leitor de teses científicas sobre a sexualidade, autor de romance polêmico, crítico literário e o crítico de si mesmo, Caminha parece ter com o seu *Bom-Crioulo* feito a tentativa mais arriscada de se lançar na literatura brasileira. O tema, apesar de alinhá-lo com o conhecimento produzido, no exterior, sobre a sexualidade humana e sendo, por esse motivo, bastante caro ao naturalismo, não lhe abriria tantas portas, apesar de *Tentação*, seu último romance, ter sido publicado pela editora Laemmert, à época uma das mais importantes do país juntamente com a Garnier. Assim, esse artigo aponta para uma tensão que acompanha a obra de Adolfo Caminha: o fato de ele procurar se estabelecer no campo literário ao mesmo tempo que algumas de suas ações e opiniões pareciam afastá-lo dessa possibilidade. Ao tentar defender-se e defender o seu romance, Caminha parecia sentir o risco que a sua obra corria e, nesse caso, dizer obra significa todo o conjunto, uma vez que a acusação de "immoral" se repetia, o que poderia marcá-la fortemente. Destacamos também que, nesse caso, Adolfo Caminha não abriu mão da autoria do seu artigo, assinando-o, como não o fizera no do caso do artigo escrito para a defesa do seu romance *A normalista*. Terminado os comentários a respeito desse artigo, passemos ao único prefácio escrito por Caminha.

O autor-crítico-prefaciador

Assim como os demais artigos aqui trabalhados, esse prefácio é igualmente raro. Pouco se escreveu a seu respeito, daí a dificuldade de estabelecer um diálogo com a sua fortuna crítica, essa quase inexistente. Trata-se de um prefácio em forma de carta, o que nos permite expandir a poligrafia de Adolfo Caminha,

agregando à crítica a carta. De fato, esse prefácio antecede parte dos textos das *Cartas literárias*, uma vez que fora escrito em 1891 e aquelas em 1895 na versão em livro. Ainda antes de escrever as "Cartas literárias" como foram publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, Caminha foi um prefaciador. Esse prefácio só não antecedeu os artigos de 1885. Quanto ao livro prefaciado – *Estrofes*, de F. Alves Lima, publicado naquele ano pela Tipografia Universal de Cunha e Ferro, em Fortaleza – não tivemos acesso a ele. Faltou-nos, então, na análise desse prefácio, conhecer o objeto prefaciado. Assim como fizemos com os demais artigos, reproduzimos aqui o prefácio integralmente:

Carta[2]

(IX:) Meu caro A. Lima.

Nestes tempos fenomenais de requintado mercantilismo, em que dia a dia acentua-se essa tendência geral para as especulações de ordem exclusivamente utilitária e positiva; nestes tempos em que o espírito humano já não se prende, senão por vínculos muito tênues, ao velho metafisismo germânico, sem proveito real para a causa da humanidade; hoje que o "apriorismo" não exprime outra cousa mais do que um momento histórico da evolução filosófica, e que todos os fenômenos mecânicos e psicológicos estão subordinados diretamente à observação e à experiência; parece temeridade atirar aos quatro ventos do destino um simples, bem que inofensivo, livro de versos, e, o que é mais, de versos líricos sentimentais, mormente se o poeta não é bastante conhecido na aristocracia das letras.

Hoje, quiçá como em tempo algum, a humanidade parece empenhada na completa realização do aforismo inglês – "o tempo é dinheiro", que equivale ao pensamento de Voltaire – "O fim do homem é a ação".

(X:) Porisso, meu amigo, já ninguém se atreve a cometimentos que não tragam imediata utilidade à coletividade social.

A ciência, num arremesso grandioso, divorciou-se dos velhos preceitos teológicos e metafísicos, enveredando resolutamente no largo caminho aberto pelo espírito genial do criador da *Filosofia Positivista*, não obstante as sábias controvérsias de H. Spencer e S. Mill.

A arte, por sua vez, teve que obedecer à corrente impetuosa dos novos ideais aliando-se à ciência e seguindo-lhe as pegadas.

2 Os números IX, X, XI, XII, XIII, XIV e XV correspondem à numeração das páginas do prefácio no livro Estrofes, segundo Sânzio de Azevedo, que o recebeu datilografado do pesquisador inglês Walter Toop. Agradeço ao professor Sânzio de Azevedo a cópia desse prefácio.

Ciência e Arte deram-se as mãos, e aí vão juntas, como duas irmãs gêmeas, a joeirar no espírito humano idéias verdadeiramente úteis e civilizadoras.

Nestas condições, repito, parece arriscando publicar um livro de versos que não satisfaça, ao menos em parte, às exigências do neo-criticismo tão escrupuloso nos seus processos de análise experimental.

Sobre o futuro da poesia muito se tem aventado neste assombroso final de século; o certo, porém, é que os críticos são quase unânimes em vaticinar seu desaparecimento, talvez por julgarem-se objeto de simples adorno das faculdades subjetivas; alguns, entretanto, querem que ela, como todas as artes, hade, fatalmente, correr parelha com a ciência.

Em vista disso já não causa estranheza a interessante variedade de escolas que nestes últimos tempos têm afluído, à laia de "poesia científica" ou "realista", ainda que à primeira vista pareça absurdo tentar reformar o que por sua natureza afigura-se imutável e eterno como o amor ou a gravitação universal.

Neste ponto tomo a liberdade de subscrever as criteriosas (XI:) palavras do meu ilustrado amigo Dr. Farias Brito:

"É certo que toda a poesia digna de merecer esse nome deve ser científica; isto, porém, no sentido de que não pode deixar de sofrer a influência do estado intelectual da época em que foi produzida."

Exatamente.

Vão longe os tempos em que os sacerdotes da poesia, verdadeiros adivinhos confiados apenas na "inspiração", espécie de revelação divina, recolhiam-se, à maneira dos druidas gauleses, ao adito das florestas seculares para vaticinar os sucessos e o futuro dos povos.

O poeta de hoje tem outra missão muito diferente, mais nobre, mais elevada e consentânea com o espírito do século. Isto não quer significar que ela tenha a liberdade de discutir em linguagem rítmica os mais transcendentes problemas sociológicos e filosóficos, analisando, comparando e deduzindo com a calma fria e impassível de um sábio.

Isso seria, nem mais nem menos, confundir ciência com poesia.

Caminhem juntas, embora, elas têm fins diferentes ainda que não diametralmente opostos.

Uma investiga e analisa, partindo do simples para o complexo, estabelecendo leis e tirando corolários, outra apenas sintetiza – eis a distância que as separa.

E não se diga que uma não tem mais razão de ser em vista dos progressos assombrosos da outra.

Como todos os ramos da atividade intelectual, a poesia tende necessariamente a evoluir, e, portanto, a desenvolver-se, a aperfeiçoar-se, nunca a desaparecer, porque é tão civilizadora, tão útil como a estatuária, como a arquitetura, como a filosofia, como a própria (XII:) ciência. Seu destino não é somente consolar a humanidade

nos transes aflitivos, senão também acrisolar os costumes estigmatizando o vício, como a *Morte de D. João*, de G. Junqueiro (poesia socialista), dignificar o amor, como nos eternos sonetos de Petrarca (poesia lírica), e glorificar o heroísmo dos povos, como nas epopéias típicas de Homero e Camões (poesia épica).

Posso estar em erro, mas é convicção minha que a poesia hade representar, talvez em futuro não muito remoto, papel tão saliente como o que representou na infância da humanidade, quando era apenas portadora de dogmas e mistérios, sendo, como é, seu fim hoje muito mais nobre e elevado do que outrora.

Não me refiro á poesia decadente, eivada de pessimismo e descrença, dos derradeiros abencerageus do romantismo, tão nociva ao espírito da mocidade.

Essa, por sua própria natureza mórbida e doentia, desaparecerá com o tempo ou passará a ser julgada pelos médicos em vez dos críticos.

Quando ouso dizer que a poesia não desaparecerá, eu me reporto à poesia, tal qual eu a compreendo – a sã poesia, a poesia máscula, sincera, profunda e humana.

Antes de tudo e para ser sincera, ela deve ser a expressão em verso da verdade filosófica ou científica.

A verdade é tudo na Arte como na Ciência.

"O gênio, disse Feuchtersleben, o gênio é a verdade. O que constitui a originalidade do talento é a arte de nos interrogarmos a nós mesmo /s/ em vez de consultar livros."

Porisso mesmo, meu caro poeta, é que eu aborreço essa poesia amaneirada e "artificiosa" que aí anda com o nome singular de "parnasiana" e que prima (XIII:) pela "toilette", quer dizer, sacrifica a "intuição" e a "verdade", qualidades essenciais do bom poeta, pelo requintado aticismo da forma.

– A Forma, a Forma é tudo na Arte! exclamam os idolatras da nova deusa.

Muito bem; não há criminá-lo por isso. O culto da forma deve ser sagrado para o artista digno deste nome.

Mas, se a questão reduz-se tão somente a esse amontoado de adjetivos sonoros, verdadeiros "mots sucrés", que não traduzem a verdade; se tudo reduz-se a medir versos a compasso, então, meu amigo, em que pese à minha estética, serei o primeiro a reconhecer que a poesia morrerá de esterilidade e inanição, para maior glória da escultura.

Conciliar as duas cousas – idéia e arte – de modo a produzir efeitos surpreendentes, eis, a meu ver, em que consiste a verdadeira poesia.

Evidentemente é absurdo querer adaptar a esta arte por excelência subjetiva, os mesmos processos morfológicos das artes plásticas.

Desde o momento em que o poeta conseguir, sob a forma que não seja um cárcere para o pensamento, comunicar-nos o seu modo de conceber o Universo, para que exigir dele esse culto da forma levado a quintessência, que outra cousa não é senão a "arte" subordinada ao "artifício"?

Nenhum dos poetas contemporâneos é, na minha opinião, mais original, mais sincero e, ao mesmo tempo, mais profundamente humano do que Antero de Quental.

Entretanto ninguém se atreverá a dizê-lo "impecável burilador" ou "parnasiano".

Quental sintetiza, como nenhum outro moderno, (XIV:) uma época, um período histórico cheio de nuanças sombrias, de dúvidas e desalento.

A verdade, pois, na essência e na forma, eis, numa palavra, a Arte.

Nada de afetação, nada de eufemismo, nada de "artifício".

Agora, meu amigo, deixa que eu te diga francamente, sinceramente, o que eu penso das tuas *Estrofes*.

Nada me encanta mais nestas 80 páginas do que o lirismo espontâneo e natural que soubeste derramar nelas.

É verdade que há aí muito sentimentalismo, próprio talvez de quem, como tu, é muito moço ainda.

Esse lirismo, por vezes pueril, traduz claro o teu temperamento.

Tuas poesias têm, porém, o inestimável valor da sinceridade. Essa nota melancólica, essa tonalidade dolente e sombria que transpira das Estrofes deriva da tua natureza contemplativa; por isso mesmo não podem merecer censura crítica.

Não fizeste mais do que obedecer aos impulsos de teu gênio.

Consola-te com o que disse a este respeito Sílvio Romero, o historiador da literatura brasileira:

"A crítica não deve ser mesquinha e exigir de um temperamento mais do que aquilo que ele pode dar. Um poeta, só por ser triste ou ser alegre, não merece censura, se a tristeza ou a alegria for sincera."

És um triste, que diabo! ninguém pode proibir que o sejas.

Se a vida humana fosse um eterno paraíso não haveria cousa mais monótona.

Sabes comunicar teus sentimentos sob uma forma singela, sem pedanteria, sem afetação, numa linguagem (XV:) sonora, correta e bela, e isto é muito para quem estréia.

A par de versos pueris, ingênuos mesmo, destacam-se no teu livro poesias enérgicas, fortes, varonis e artisticamente trabalhadas, como aquela esplêndida "Ode à Natureza" onde há versos desta jaez:

Quando, porém, nas rochas colossais,
com os átomos sentado,
fito os profundos vórtices fatais
e, entre as montanhas ínvias, o enrugado
touro feroz, as vértebras abrindo,
nos abismos fatais repercutindo...

medonhos elos de pavor sagrado
vão minh'alma à dos átomos unido!

os sonetos "Daphnis e Chloè" (um primor bocagiano). "No Itapahi", "Manhã de Agosto", "Rêverie" e outros que acentuam bem o teu talento poético.

Concluindo estas linhas, meu caro Alves Lima, aconselho-te que não receies pubicar as *Estrofes*.

Como livro de estréia elas valem muito.

Creio que posso dizer sem ironia, parafraseando Molière: - "Vous êtes digne d'entrer... entrez donc!...

Teu
Adolfo Caminha

Fortaleza, setembro de 1891.

Esse prefácio é marcado abertamente pela crítica às circunstâncias intelectuais e material do tempo em que ele foi escrito. Obviamente, que é marcado também, ou sobretudo, por um leitura particular de Adolfo Caminha. Se ligado a outras afirmações realizadas pelo crítico, nele vemos exemplificada a tensão que caracterizou a obra de Adolfo Caminha. No prefácio, a crítica ao mercantilismo parece contraditória com aquela defesa que Adolfo Caminha (1999, p.27) fez dos ganhos financeiros do trabalho do autor, mas, aqui, ou seja, no prefácio, o que vemos é a crítica aos "escrevinhadores", como encontramos também em seu artigo "Protetorado de Midas":

> Muita vez um escritor de talento reconhecido, um predestinado, que sabe amar a Arte sobre todas as coisas, vive no ostracismo e na miséria, sofrendo horrores, porque lhe estão interditas as portas da imprensa, essas mesmas portas que se abrem largamente para receber toda a casta de escrevinhadores, cujo único ideal é o dinheiro ganho num abrir e fechar de olhos, o santo dinheiro obtido sem esforço, e mil vezes mais apetecido e útil que um trecho de prosa trabalhada ou uma bela estrofe cristalina.

"Protetorado de Midas" foi escrito em 1894, portanto, três anos após a publicação do livro *Estrofes* e do próprio prefácio. Vemos, então, um exemplo de permanência da opinião de Adolfo Caminha a respeito da remuneração do trabalho intelectual. A defesa que ele fez não foi para todos, mas para aqueles cujo trabalho intelectual atendia as suas exigências morais, éticas, estéticas. O crítico sempre pareceu premido pelas circunstâncias. Há, como já dissemos na introdução deste

estudo, uma constante tensão na obra de Adolfo Caminha e não seria diferente com a sua crítica. Se para a crítica ele trouxe elementos da ficção, o que a caracteriza também como um exemplo da crítica dos escritores, ele trouxe também a tensão no qual se inseriu e sobre a qual refletiu, um exemplo dela está na tensão esta no primeiro parágrafo do prefácio em que Adolfo Caminha debate a respeito da utilidade da poesia em tempos, segundo ele, de mercantilismo e utilitarismo.

Como não poderia deixar de ser, Adolfo Caminha foi tocado pela filosofia positivista de Auguste Comte, que contribuiu imensamente para a formação da opinião e mentalidade de nossos homens de letras no século XIX. Outra tensão que parece ter acompanhado Adolfo Caminha na sua obra é a relação entre arte e ciência, que se apresentou nesse seu único prefácio, certamente trazida da sua crença no positivismo e nos demais sistemas filosóficos que criados no período e que circulavam e se apresentavam, de algum modo, na obra dos nossos homens de letras. Esses sistemas filosóficos eram matéria de estudo de militares, como o foi Adolfo Caminha.

Ainda que tenha sido marcado pelo cientificismo, Adolfo Caminha não perdeu a capacidade do julgamento estético acima do julgamento utilitário da obra de arte literária. Foi, certamente, essa capacidade que fundamentou o julgamento de *Estrofes* e a assertiva final do juiz: "Concluindo estas linhas, meu caro Alves, aconselho-te que não receies publicar as *Estrofes*". Como um exemplo da crítica dos escritores, esse prefácio de Adolfo Caminha é marcado por uma outra característica: o fato de ser uma carta de um amigo para um outro amigo, o que não invalida a opinião do crítico. O prefácio, além de servir como crítica e conselho, serviu como uma mão estendida apoiando a entrada de F. Alves Lima para o campo ou arena literária. Aceitar o prefácio, que em princípio era uma carta, ou seja, um texto escrito e circulante em um sistema discursivo íntimo, e publicá-lo significava muito para autor e prefaciador. Para esse, que é o sujeito que colocamos em causa, significava o reconhecimento de um dos seus pares. Aliás, o diálogo entre os pares marcou o trabalho de alguns críticos do período e se intensificou no século XX, sem comprometer a atividade crítica dos escritores. Com esse prefácio, esperamos ter redimensionado a atuação do polígrafo, apresentando mais uma de suas faces. Trata-se de um artigo crítico diferente dos demais, uma vez que ele é dirigido diretamente a um sujeito e com um objetivo claro. O título "Carta" atende, portanto, aos elementos básicos desse tipo de texto, que saiu da dimensão pessoal da relação dos amigos e ganha o espaço público com a publicação de *Estrofes*.

Com a análise desses artigos, temos a possibilidade de redimensionar a atuação de Adolfo Caminha como crítico. Aquele que a princípio mostrou-se somente como crítico de literatura veio, em seguida, mostrar-se como crítico de arte. Adolfo Caminha parecia demonstrar uma ampliação de suas atividades no campo artístico. A sua convivência com outras artes já era possível de constatar em seus romances, sobretudo em *A normalista*, em que ele se valeu da pintura e da música para ajudar a compor as suas personagens e situações em que muitas vezes atuou como crítico literário, como pudemos constatar na análise que fizemos para a escrita de nossa dissertação de mestrado. Também já na Padaria Espiritual, Adolfo Caminha mostrava-se interessado pelas artes em geral, sobretudo porque a Padaria não era somente uma agremiação de letras, mas de "rapazes de Letras e Artes", como consta de seu programa, havia espaço na agremiação para a música e o desenho. Assim, um conjunto de experiências pessoais e de práticas artísticas colaborou para compor a sua obra e, na nossa leitura, a sua atuação como um polígrafo. Tratar de outras artes significa também circular em outros sistemas artísticos, o que significa novas possibilidades de contato e de entrada em outras arenas.

Ainda que seu temperamento tenha sido difícil, como tantas vezes registrou a crítica, o que o levaria ainda mais para as margens do campo literário, seu nome foi sugerido para compor a Academia Brasileira de Letras, fundada, justamente, no ano de sua morte:

> Quinze dias antes de sua morte, em uma das reuniões que antecederam a instalação da Academia Brasileira de Letras, Lúcio de Mendonça, um dos seus idealizadores, havia sugerido, entre outros, o nome de Adolfo Caminha para ocupar uma de suas cadeiras. Era tarde, porém, e o escritor cearense talvez haja falecido sem saber que seu nome fora lembrado para fazer parte da mais alta instituição literária do País. (Azevedo, 1999, p.15)

Daqui, voltamos à introdução deste estudo, quando afirmamos que Adolfo Caminha era um autor tenso. Aqui, apresenta-se mais uma tensão: o esquecimento e o reconhecimento. A morte prematura, a pobreza, acompanhado de alguma credibilidade, uma vez que ter o nome cogitado para a Academia Brasileira de Letras indicava algum reconhecimento de sua atuação como autor. Entre essas tensões está a poligrafia, ela mesma se constituindo como uma tensão, uma vez que se realiza somente com a atuação de um sujeito múltiplo: o polígrafo.

Conclusão
Adolfo Caminha, autor-polígrafo

Jesus perguntou-lhe: Qual é o seu nome? Ele respondeu: Legião! (Porque eram muitos os demônios que nele se ocultavam).
(Lucas 8, 30)

Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei ser tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.
(Fernando Pessoa, "Passagem das horas")

Nos cinco capítulos que antecedem esta conclusão, procuramos reunir dados e argumentações que confirmassem a nossa tese, qual seja: a de que Adolfo Caminha foi um polígrafo na literatura brasileira do século XIX, no período de 1885 a 1897, constituindo-se como um autor segundo as circunstâncias materiais e intelectuais que o rodeavam. Esse período corresponde aos tempos de produção e de publicação do conjunto de sua obra como o definimos na introdução deste estudo. O objetivo de Adolfo Caminha era constituir o conjunto da sua obra e colocar-se o mais próximo possível do que, para a sua época, seria um autor profissional, que ele, de fato, não chegou a ser. Adolfo Caminha não viveu somente de sua escrita; a sua renda vinha do trabalho como funcionário público e era desse modo que ele e muitos dos seus pares das letras garantiam a vida.

Claramente, porém, Adolfo Caminha tinha ideia do que seria e de como seriam as atitudes do autor profissional, de como esse se colocava no campo literário de sua época, uma vez que ele tratou, de forma pioneira, dos direitos do autor, em seus artigos críticos. Foi nesses artigos que o seu desejo ganhou materialidade. Se Adolfo Caminha não viveu dos ganhos de sua atividade intelectual, havia a intenção de viver exclusivamente dela, por isso colocou-se contrariamente aos autores que chamou de boêmios. Esses, segundo Adolfo Caminha, não entendiam a literatura como um trabalho. Entre queixas e desejos, entre o presente possível e o futuro imaginado, entre viver e escrever, entre as armas e a letras, Adolfo Caminha constituiu no conjunto de sua obra um pensamento interno que o motivava a produzir, juntamente com outros pares de tensões que foram cultivados ao longo de sua vida. Esses pares, aliás, estão espalhados por tudo quanto produziu o autor em causa.

Em nossa leitura, a poligrafia foi o modo possível, encontrado por Adolfo Caminha, para fazer parte de um sistema ou campo literário no período citado. Foi ainda o modo encontrado para que ele passasse de escritor a autor, pois o que define o autor não é somente o ato de escrever. Ser autor é algo definido por um conjunto de forças existentes em sua volta. Ganhar o público e ganhar a vida com o que produzia pareciam ser preocupações que movimentavam Adolfo Caminha. Para um homem de letras, no Brasil do século XIX, estar em diversos "lugares" era a possibilidade de desenvolver a sua obra e também conseguir algum ganho financeiro, afinal, era preciso manter-se, manter a família e manter a escrita que resultava na sua obra e na sua passagem de escritor e autor. Da poligrafia, assim compreendida, surge também uma extensa rede de contatos com editores, jornalistas, críticos, gráficos, leitores, outros autores, fossem eles seus amigos ou inimigos. Nomes de autores e de títulos citados ao longo do conjunto de sua obra são indícios desse fato. Não são simples citações, são indícios, para retomar aqui o método indiciário de Carlo Ginzbourg, de que o autor não se faz sozinho.

O autor é como a andorinha do ditado popular ou o galo da poesia de João Cabral de Melo Neto. Na cena da morte de Adolfo Caminha, descrita por Sânzio de Azevedo em seu *Adolfo Caminha (Vida e obra)*, estavam presentes Frota Pessoa, Nestor Vítor, Cruz e Souza e Oliveira Gomes. Isso não nos parece um mero fato. Mas demonstra o quanto fazer-se autor requer, além da escrita de textos, a participação em uma rede que não contempla somente a escrita, mas outros fazeres e saberes, entre eles o de estabelecer-se como sujeito nos campos

literário, social, cultural, artístico e político de sua época. Compreendemos que esses campos se conectam, o que significa dizer que não acreditamos que arte se estabelece sozinha, e nessa crença está incluída a literatura. Há, por certo, os que advogarão ao contrário...

No caso de Adolfo Caminha parece-nos importante perguntar: Por que em suas "Crônicas de Arte" ele ocupou-se da pintura? Por que em seu romance *A normalista* as personagens cantam algumas músicas? Por que discutem sobre literatura? Por que fazem crítica literária? Haverá quem diga que se trata apenas de uma forma de constituir as personagens ou de dar sabor de referencialidade aos seus textos, o que, aliás, é uma característica do naturalismo literário. A necessidade da presença do referente tem sido a resposta mais constante para essas perguntas. Quem ler *A normalista*, por exemplo, encontrará referências à cidade de Fortaleza no século XIX: a rua do Trilho; o Passeio Público; o Colégio da Imaculada Conceição; a Escola Normal, o bairro do Benfica etc.

Essa resposta é coerente com a estética do naturalismo, sobretudo se o crítico considerar que Caminha foi essencialmente um naturalista. Mas, se considerarmos que ele foi também um romântico e um realista, cremos que é necessário ir além. E se considerarmos a sua poligrafia, é preciso dar passos mais largos. Na nossa opinião, esses nomes e obras são exemplos de uma cultura da escrita, da produção da escrita, que se efetiva sendo atravessada por forças diversas, incluindo-se nelas a força de escrever-se. Não raro há na sua obra e, notadamente, na sua crítica literária uma escrita de si, uma escrita sobre a escrita corrente em seu tempo, o que revela o caráter memorialístico daquilo que Adolfo Caminha produziu. Para fazer-ser autor no Brasil do século XIX era preciso também escrever-se. Falar de si no que produzia, falar das condições de produção e aqui voltamos mais uma vez ao item sobre o discurso do descontente. Parece-nos que foram as práticas geradoras desse discurso o motor que impulsionava a colocação política do autor. Política, é claro, como aqui apresentamos a respeito de Adolfo Caminha. Essas práticas não somente o rodeavam, elas estavam nele e em sua obra. O que nos faz, mesmo na conclusão do estudo, refletir e questionar: que tipo de campo literário produzia esse perfil de autor? E mais: que tipo de campo literário necessitava que esse autor permanecesse como tal?

Ser um político dentro e fora das letras, ser um editor, ser um leitor são exemplos dessas forças e da vontade de atuar no campo literário. Estar em todos os lugares para estar em um único lugar – a literatura – parecia ser, senão

a única, a possibilidade mais viável para Adolfo Caminha. A cultura da escrita a qual nos referimos exigia dos homens de letras a interação com outros fazeres, que eram também portas abertas para a interação com outras artes e o contato com outros atores. Atuar na relação com esses outros campos era garantir também outros públicos. Além disso, a referencialidade já citada estabelecia um sentimento de reconhecimento entre leitores e obras, incluindo-se entre esses leitores os homens de letras do seu tempo.

Aqueles homens de letras presentes na cena de morte de Adolfo Caminha em algum momento também compareceram na sua obra. Se esse fato sempre foi lido dentro da equação vida+obra, cremos que ele pode ser lido dentro de uma outra equação. Justamente aquela que busca conhecer a história do processo de escrita. Ainda que seja reconhecida como uma prática acessória ou exterior aos estudos literários propriamente ditos, investigar a literatura com essas ferramentas nos parece válido, lembrando aqui da proposta de Roland Barthes para a atuação do crítico literário: a de dizer validades e não verdades. Trata-se de ver com olhos novos para um objeto supostamente conhecido, pois, como afirmou Bourdieu (2008, p.10): "O 'olho' é um produto da história reproduzido pela educação". Educar o olhar para ler de outros modos, por outros ângulos, ver o que não foi visto e o que já foi visto também pode parecer ambicioso, mas é uma proposta que o leitor pode realizar ou não.

A poligrafia expõe a dimensão humana do autor sem fazer relações diretas e explicativas entre a sua vida pessoal e íntima e a sua obra, o que, comumente, encontramos na fortuna crítica da obra caminhiana como pudemos ler na introdução deste estudo. Vale aqui também pensar em que tipo de campo literário insistia nesse perfil de autor. A poligrafia explica a obra, mas o faz de um outro modo que não aquele constituído pela equação vida+obra. Nela, a vida analisada foi a do autor, do sujeito que escreveu e se colocou por meio de seus textos na sociedade de sua época, compreendido também como um sujeito e uma categoria dos estudos literários historicamente constituídos e condicionados às circunstâncias materiais e intelectuais de seu tempo. Como um polígrafo, compreendemos que o conjunto da obra de Adolfo Caminha foi construído em dois movimentos: um movimento horizontal ou extensivo, que se apresentou, por exemplo, nos gêneros literários ficcionais que ele cultivou: o romance e o conto; nas práticas que resultaram em linguagens como a ficção e a metalinguagem, o que fez dele, por exemplo, um autor-crítico. No jornalismo noticioso e literário. No prefácio. Esse movimento horizontal também se

expressou nos diversos objetos impressos que resultaram da escrita de Adolfo Caminha e da publicação de sua obra. Publicação nesse caso significa também dar ao escrito uma forma com a qual os leitores entram em contato com aquele ato inicial de escrever.

Se esse movimento estende, horizontalmente, a obra de Adolfo Caminha, o movimento vertical ou intensivo aprofunda os seus fazeres, criando intertextualidades, pontos de encontro, fronteiras, superfícies de aproximação, que não se dão somente no campo ficcional, mas também em campos da referencialidade, como o jornalismo, seja o noticioso, seja o literário. Foi graças ao método que utilizamos – a polileitura – que pudemos perceber esses movimentos, que são formados por binômios e por triangulações e por outras relações, que, se transformadas em figuras geométricas nos ajudam a perceber as suas ocorrências. Durante a escrita deste estudo, procuramos evidenciar essas figuras. Essas foram formas encontradas para constituir uma outra possibilidade de leitura, ou, como propôs Roland Barthes, uma outra "validade" de leitura da obra de Adolfo Caminha. Tentamos vê-la por dentro, na sua constituição. Assim, a obra deixa de ser explicada simplesmente pela vingança, como ocorreu com os seus romances *A normalista* e *Bom-Crioulo*. Compreendemos que essas explicações são próprias de um tempo, de um método e de um modo de compreender a literatura. São registros da recepção da obra, o que significa dizer do papel de seus leitores, muito mais do que os supostos fatos que motivaram Adolfo Caminha a construí-la. Mais do que nos perguntar pela intenção do autor, parece-nos importante perguntar pela intenção do leitor.

Na constituição da tese ocupou-nos a construção de um método que rompesse com essa leitura, que chamamos de crítica fundadora. O método encontrado foi a polileitura. Buscar compreender esses movimentos da constituição da obra caminhiana foi um dos desafios da escrita do trabalho, uma vez que focalizamos o nosso objeto pela suas dimensões externa e interna. Na nossa leitura, foi sobretudo aquele movimento vertical, citado anteriormente, que possibilitou a criação de um conceito de polígrafo que se fundamentou não somente nos diversos fazeres, ou melhor, nas diversas escritas que ele praticou, como nos parece acontecer com outros homens de letras de seu tempo, mas no diálogo dessas escritas, na contribuição de umas com as outras, no intercâmbio de matéria entre elas. Assim, a poligrafia, que pode ser um fenômeno encontrado em outros autores do mesmo período, encontrou na obra de Adolfo Caminha algumas especificidades, uma vez que nem todos os

autores cultivaram os mesmos gêneros ou realizaram as mesmas práticas que ele. Ainda que o fizessem eram motivados por outros interesses e o faziam de modo diferenciado, uma vez que nenhum autor se sabe ou se coloca, premeditadamente, como um polígrafo. Buscando as especificidades de sua atuação como polígrafo, consideramos os seus fazeres e não as categorias encontradas comumente na fortuna crítica de sua obra. Focalizamos o político, o editor, o leitor e o crítico literário. Mesmo que sejam categorias estanques, são categorias novas na análise de sua obra.

A atuação de Adolfo Caminha como político não foi partidária. Trata-se de uma atuação política possível para um homem de letras. Essa sua preocupação serviu-lhe como matéria de crítica e de ficção. Os fatos históricos dos quais participou, notadamente a Proclamação da República, estão presentes na sua ficção e na sua crítica, no caso dessa, os primeiros anos do governo de Floriano Peixoto. Também consideramos a sua atuação como o editor, notadamente do jornal *O Diário* e de uma revista intitulada de *A Nova Revista*, na qual Adolfo Caminha não somente publicou vários de seus textos críticos, como teve a oportunidade de experimentar a atuação de editor, que ele tanto criticou em um de seus artigos de crítica literária.

No capítulo sobre o autor-editor, conhecemos as circunstâncias e as experiências de Adolfo Caminha nesse fazer. Nele, Adolfo Caminha teve a oportunidade de conviver com as letras e os números, uma vez que, na direção de *O Diário*, ele e seu sócio, R. d'Oliveira e Silva, esperavam alcançar algum lucro financeiro. Como já sabemos, a empresa faliu alguns meses após a publicação do primeiro número do periódico. Independentemente do malogro, Adolfo Caminha teve a oportunidade de ser um editor, experiência que se repetiu em *A Nova Revista*, que era um periódico apenas literário. Nesse caso, destacamos o fato do periódico ter servido a Adolfo Caminha como suporte para a publicação de outros textos críticos. Em *A Nova Revista*, ele teve também a oportunidade de publicar contos e poemas de autores simbolistas, o que, na história de sua fortuna crítica, parece destoar com o julgamento que foi comumente feito. Esse fato também expôs as contradições do autor, ou, como preferimos dizer, as suas tensões, demonstrando que Adolfo Caminha não passou incólume à encruzilhada literária do momento em que teve a sua obra publicada.

Associado aos simbolistas, Adolfo Caminha parecia movimentar-se ainda mais para as margens do campo literário. No entanto, essa movimentação pode ser compreendida também como as possibilidades oferecidas, o que reforça,

ainda mais, o fato dele ser, como polígrafo, o autor possível em seu tempo. Escrever dentro das possibilidades ou apesar das impossibilidades, é esse o grande movimento vivido por Adolfo Caminha. Ao fazermos o arrolamento dos periódicos que foram comentados em *A Nova Revista*, pudemos constatar uma rede de relações estabelecidas no campo das letras, relações essas que remetem os leitores novamente para o campo político e, consequentemente, para o conhecimento de Adolfo Caminha como um autor-político nos termos aqui expostos. Essas relações são o exemplo de que o autor não se fazia somente pela sua capacidade de escrita. Um capítulo evoca o outro e a estrutura dialógica deste estudo se mostra como num contínuo movimento de ação e reação, de fluxo e refluxo, lembrando aqui daquelas palavras de Gilles Deleuze a propósito do livro, que nos servem de epígrafe no Capítulo 1.

Se nas histórias da literatura nacional os autores não costumam ser pensados como editores, e esses nem sequer aparecem nas suas páginas, o mesmo acontece com o autor como um leitor. Inserimos a prática da leitura na constituição do polígrafo por compreendermos que o autor-escritor não se faz sem o autor-leitor. Pesquisas atuais a respeito da história do leitor e da leitura fundamentam essa perspectiva de tratamento do autor. O arrolamento dos indícios de leituras de Caminha nos permitiu compreender um pouco mais o seu processo de escrita. Procuramos nesse arrolamento e nos comentários realizados perceber as permanências e as modificações dos indícios de leitura de Adolfo Caminha. Para um autor que a história da literatura e a crítica literária localizou sobretudo entre os naturalistas, as recorrentes leituras românticas parecem desfazer essa localização tão exclusiva. Nesse sentido, as leituras de Adolfo Caminha parecem corresponder à sua escrita, uma vez que os seus dois primeiros livros são românticos. O arrolamento dos indícios de leitura de Adolfo Caminha nos ajuda a responder as questões a respeito de sua formação. A leitura, o gosto pessoal, a "cultura livre", nos termos criados por Pierre Bourdieu (2008, p.9), parecem complementar a sua formação nos bancos escolares da Marinha e explicar, ao menos em parte, como um marinheiro de formação se tornou um autor. A formação do leitor preencheu a lacuna da formação do estudante.

Por último, nos detivemos na atuação de Adolfo Caminha como um autor-crítico. Já em nossa dissertação de mestrado nos detivemos na relação da sua crítica com a sua ficção, notadamente nos seus livros *Cartas literária* e *A normalista*. Para que pudéssemos conhecer mais a sua atuação como crítico, faltava-nos a análise e problematização de alguns textos que não faziam parte

das já citadas *Cartas literárias*. Foi esse conjunto ausente que incluímos no estudo. Nele pudemos constatar o desenvolvimento da crítica caminhiana para além daqueles dez anos de produção crítica que resultou em um dos títulos do conjunto da obra caminhiana, o que nos deu a compreensão de que Adolfo Caminha continuaria a dedicar à atividade de crítico, movimentando-se em outras direções, dirigido por outras forças.

Com as "Crônicas de Arte", o crítico deixou de dedicar-se somente à literatura e vimos entre esses seus artigos um dedicado à pintura, notadamente ao trabalho do pintor Oscar Pereira da Silva. Adolfo Caminha apresentou-se não somente como um observador da literatura de seu tempo, mas das artes em geral. Esse fato exemplificou para nós a sua intenção de entrar em contato com outros fazeres artísticos, o que significava entrar em outras arenas, mas também ter outras possibilidades de contato e, assim, continuar tentando constituir o conjunto de sua obra num sistema ou campo literário que lhe era possível.

Existir nesse campo de possibilidades exigia do autor o esforço de ser muitos ao mesmo tempo, uma espécie de autor-legião, como se apresentara o demônio no episódio bíblico do possesso e dos porcos. Era preciso uma legião de sujeitos e de seus fazeres para constituir um sujeito: o autor. Talvez, premido por algumas circunstâncias, tendo que defender-se dos seus críticos, como o foi Valentim Magalhães, Adolfo Caminha foi dando à sua obra outros rumos ao incluir nela outros fazeres. Tratava-se, talvez, de abrir janelas quando portas estavam sendo fechadas. Ver pelas janelas o que não via pela portas, escrever olhando através delas, mediado por espaços menores, tudo isso parece ter exigido de seu olhar um foco para aquilo que estava mais próximo, para a dimensão mais vizinha de si. Adolfo Caminha tematizou a cidade, a vida urbana e se o interior e a vida rural aparecem em sua obra é somente pelo modo de dizer o que a cidade não é. Um contínuo esforço de fazer-se, de colocar-se, de impor-se foi exigindo de Adolfo Caminha uma capacidade de multiplicar-se por meio da sua escrita ou, como aqui defendemos, das suas escritas, constituindo-se, desse modo, a poligrafia, que, na nossa opinião, constitui a principal característica de sua obra.

Nesse movimento contínuo em busca da constituição, notadamente no movimento vertical de que nos ocupamos, é possível constatar uma estética do aproveitamento, que se origina das superfícies de contato entre uma e outra escrita da sua poligrafia. É essa estética que configura um movimento interno da obra, uma costura por dentro, que não se mostra de forma contínua, como

uma linha reta, mas uma linha feita de lacunas, de junções, de sobreposições. Foi essa linha que procuramos perseguir. Pensar o conjunto da obra de Adolfo Caminha dentro desses movimentos, dentro dessas linhas parece dar a ele uma nova dimensão, retirando o autor e o próprio conjunto de sua obra de recortes limitados e limitadores.

Procuramos nesse exercício, que foi a escrita do estudo, imaginar uma estrutura em constante movimento. Não negamos que muitas vezes imaginamos Adolfo Caminha (1999, p.18) trabalhando, talvez sentado em sua escrivaninha, no "penoso trabalho de gabinete, monótono e esfalfante, que produz sábios e loucos, literatos e tuberculosos", como ele mesmo escrevera em "Novos e velhos", dando-nos uma imagem do trabalho dos homens de letras, ainda que idealizada.

A imagem que nos ficou do autor, no entanto, não foi a imagem ideal, como essa que ele constituiu. O polígrafo não é esse ideal. Se o ideal de Adolfo Caminha era um autor estático, preso ao seu gabinete, ele mesmo foi um autor em movimento. Indo e vindo pelas ruas do Rio de Janeiro, pelas ruas de Fortaleza, indo e vindo entre o Rio e a capital cearense, indo e vindo do trabalho para casa, de casa para os encontros com os outros homens de letras com os quais convivia, mesmo que esses não fossem muitos, marginalizados ou não do sistema literário. Um autor em movimento, participando deles, fazendo-os e sendo feito por eles. Esse parece-nos que foi Adolfo Caminha.

Ainda que ele tenha condenado "a suave palestra, descuidada e livre, no beco do Ouvidor" (ibidem), a sua obra não parece ter sido constituída na inércia. Imaginamos um autor dividido entre a casa, o trabalho como servidor público, os jornais, que eram as salas de encontro dos homens de letras do século XIX, os encontros políticos... Imaginar essa movimentação foi essencial para a escrita do trabalho e buscar uma dinâmica que ajudasse também a constituir o método utilizado. Na escrita deste estudo, trabalhamos com noções de tensão, de força, de figuras para demonstrar este movimento. O mesmo esperamos ter feito com as relações entre fazeres.

Não sabemos, leitor, se conseguimos dar-lhe essa impressão. Se de um certo modo isso dá-nos o sentimento de falha diante da empreitada a que nos propusemos e, por favor, desculpe-nos por esse fato; por outro lado nos anima, porque não pretendemos impor-lhe uma leitura assim tão certa, uma imagem tão bem construída que não possa vir a ser questionada. Outros estudiosos de Adolfo Caminha virão, como virão também outros leitores, e essa nossa leitura

sucumbira. Mas, somente assim, ela cumprirá o seu papel. Este trabalho, leitor, também foi escrito em movimento, entre São Paulo, Rio de Janeiro, Assis, Fortaleza e Aracati. Esse movimento também se deu na busca das fontes, nos arquivos e nas bibliotecas públicas e particulares onde pesquisamos. Não queremos com esta conclusão colocar um ponto final na discussão e sermos imperativamente afirmativos a respeito de Adolfo Caminha e de sua obra. Que o leitor, que nos acompanhou até então, tenha também a oportunidade de imaginar outras estruturas, outros movimentos, outras imagens, fazendo o seu exercício de leitura e de escrita, seja com Adolfo Caminha, seja com o autor de seu interesse... Despedimo-nos por aqui, leitor. Agradecemos a leitura e a atenção que nos foi dispensada.

Referências bibliográficas

Fontes de Adolfo Caminha[1]

CAMINHA, A. *Voos incertos (primeiras páginas)*. Rio de Janeiro: Tip. da Escola de Serafim José Alves, 1887a.

_______. *Judith e Lágrimas de um crente*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola de Serafim José Alves, 1887b.

_______. *Cartas litterarias*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1895.

_______. Um livro condemnado. *A Nova Revista*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, fev. 1896.

_______. *A normalista*. 2.ed. São Paulo: J. Fagundes, 1936. 230p. (Coleção Reminiscências).

_______. *A normalista*. 3.ed. São Paulo: Jornal dos Livros, 1950.

_______. *A normalista*. 6.ed. São Paulo: Jornal dos Livros, 1957. 255p.

_______. *A normalista*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1976. 157p. (Série Bom livro).

_______. *Tentação/No país dos ianques*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Academia Cearense de Letras, 1979. 177p. (Coleção Dolor Barreira, 1).

_______. *A normalista*. 10.ed. Rio de Janeiro: Ática, 1994. 136p. (Série Bom Livro/Edição Didática).

_______. *Rue de la Miséricorde (Bom–Crioulo)*. Trad. Maryvone Lapouge-Pettorelli. Paris: Métaillié, 1996. 161p. (Bibliothèque Brésilienne).

_______. *A normalista (Cenas do Ceará)*. 13.ed. São Paulo: Ática, 1998. 174p. (Série Bom Livro).

_______. *Cartas literárias*. 2.ed. Fortaleza: UFC Edições, 1999a. 175p. (Coleção Nordestina, 6).

_______. *Bom-Crioulo*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1999b. 102p. (Série Bom Livro).

1 Os periódico editados por Adolfo Caminha – *O diário* e *A nova revista* – analisados neste livro encontram-se referenciados no tópico "Periódicos".

______. *Contos*. Fortaleza: Editora UFC, 2002. 102p. (Coleção Nordestina).
______. *Il negro*. Trad. Vicenzo Barca. Roma: Playground, 2005. 139p.
______. *A normalista*. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d. (a) 131p.
______. *Bom-Crioulo*. Áudio-livro em Mp3. Rio de Janeiro: Luz da Cidade Produções Artísticas Fonográficas, s. d. (b)

Fontes sobre Adolfo Caminha e sua obra

ALBUQUERQUE, C. *Adolfo Caminha*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. 93p. (Coleção Terra Bárbara, 10).
ALENCAR, E de. Perenidade e extensão de Adolfo Caminha. *Revista da Academia Cearense de Letras*, Fortaleza, ano LXXXV, n.41, p.376-77, 1980.
______. Movimento literário do ano de 1893. In: ______. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1963a. v.III.
______. O romance brasileiro. A normalista – Cenas do Ceará. Por Adolfo Caminha – 1893. In: ______. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1963b. v.III.
AZEVEDO, S. de. *A Padaria Espiritual e o simbolismo no Ceará*. 2.ed. Fortaleza: UFC, 1996. 274p. (Coleção Alagadiço Novo, 74).
______. *Adolfo Caminha (Vida e obra)*. 2.ed. rev. Fortaleza: UFC Edições, 1999. 189p.
______. Onze contos de Adolfo Caminha. In: CAMINHA, A. *Contos*. Fortaleza: Editora UFC, 2002. 106p. (Coleção Nordestina).
BATISTA, S. No Paiz dos Yankees. *A República*, Fortaleza, 4 de outubro de 1894. p.3.
BROCA, B. A aventura norte-americana de Adolfo Caminha. In: ______. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, 1957a. p.204-11. (Biblioteca de Divulgação Cultural, X).
______. Os contos inéditos de Adolfo Caminha. In: ______. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, 1957b. p.224-30. (Biblioteca de Divulgação Cultural, X).
______. Bom-Crioulo. In: ______. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, 1957c. p.231-6. (Biblioteca de Divulgação Cultural, X).
CAMINHA JÚNIOR, E. Adolfo Caminha e a Padaria Espiritual. *Revista da Academia Cearense de Letras*, ano LXXXV, n.41. p.197-205, 1980.
CAVALCANTI, V. O enjeitado Adolfo Caminha. *Revista do Brasil*. 3ª Fase, anno IV, n.35, maio 1941.
COLARES, O. O romântico Adolfo Caminha. In: ______. *Lembrados e esquecidos IV. Ensaios sobre literatura cearense*. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1979. p.191-204.

COSTA, M. *Adolpho Caminha em prosa e verso*. Fortaleza: edição do Grupo Balaio, 1981. 39p.

COUTINHO, A. A ficção naturalista: Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha. In: ______. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1955. v.2.

HOWES, R. Raça e sexualidade transgressiva em Bom-Crioulo de Adolfo Caminha. In: *Graphos*. Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB, João Pessoa, v.7, n.2/1, p.171-90, 2005.

JAGUAR, L. A Normalista. In: *O Pão da Padaria Espiritual*. Edição Fac-similar. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, Universidade Federal do Ceará, 1892. 30 out. 1892, p.5.

LAJOLO, M. *A normalista*: um romance para maiores de 18 anos? In: CAMINHA, A. *A normalista*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d. p.7-13. (Coleção Prestígio).

LIMA, A. A. C. A. In: ______. *Estudos. Segunda série*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934a. p.90-8.

______. Norte-Sul. In: ______. *Estudos. Segunda série*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934b. p.98-108.

LINHARES, M. Padaria Espiritual. In: ______. *História literária do Ceará*. Rio de Janeiro: Editora Minerva, 1952. t.1, p.60-9.

MENDES, L. *O retrato do imperador*: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. 228p. (Coleção Memória das Letras, 7).

MENEZES, R. de. Adolfo Caminha esse desconhecido... In: CAMINHA, A. *A normalista*. 3.ed. São Paulo: Jornal dos Livros, 1950.

MONTENEGRO, A. Adolfo Caminha. In: ______. *O romance cearense*. Fortaleza: s. n., 1953. p.70-6.

MONTENEGRO, B. Adolfo Caminha. In: ______. *Correio retardado. Estudo de crítica literária*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966. p.173-89.

PÁPI JUNIOR. *Adolpho Caminha e sua obra literária*. Fortaleza: Imp. da Lith. Cearense. 1897. 15p.

PEREIRA, L. M. Adolfo Caminha. In: ______. *História da literatura brasileira*: prosa de ficção (1870 a 1920). 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988. p.166-74. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, v.131).

PESSOA, F. *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro: Editor Artur Gurgulino, 1902. 295p.

PROENÇA, M. C. Adolfo Caminha. In: ______. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1971. p.237-46. (Coleção Documentos Brasileiros).

RIBEIRO, S. *O romancista Adolfo Caminha.* Em comemoração ao seu centenário: 1867 – 1967. Rio de Janeiro: Pongetti, 1967. 98p.

______. Nota preliminar. In: CAMINHA, A. *A normalista*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1976. (Série Bom Livro).

SAVON, S. O crime do padrinho... amaro. In: CAMINHA, A. *A normalista*. São Paulo: FTD, 1994. 224p. (Coleção Grande leituras).

SILVEIRA, D. P. Apresentação. In: CAMINHA, A. *A normalista (Scenas do Ceará)*. 2.ed. São Paulo: J. Fagundes, 1936. 230p.

WEYNE, V. D. O padeiro Félix Guanabarino. In: ______. *Meu chão de estrelas*. Fortaleza: s. n., 1974a. p.33-5.

______. Paixão e crime no romance "Bom-Crioulo". In: ______. *Meu chão de estrelas*. Fortaleza: s. n., 1974. p.39-47.

Bibliografia geral

Dicionários

AMBRIÈRE, M. *Précis de Littérature française du XIX siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990. 637p.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Süssekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 939p.

DICTIONNAIRE des littératures de langue française. Paris: Bordas, 1994.

DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE d'histoire. Paris: Bordas, 1978. 5v.

DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE de la Littérature Française. Robert Laffont: Paris, 1999. 1097p.

FURET, F.; AZOUF, M. *Dicionário crítico da Revolução Francesa*. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 1117p.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss, Objetiva, 2001. 2922p.

LE PETIT ROBERT DES NOMS PROPRES. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996. 2259p.

LE ROBERT DES GRANDS écrivains de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2000. 1521p.

MENEZES, R. de. *Dicionário literário brasileiro*. 2.ed. rev, aum, atual. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. 803p.

NOVO MICHAELLIS ILUSTRADO. Inglês-Português. 9.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970. v.I. 1122p.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. 7.ed. Coimbra: Aldina, 2000. 458p.

Enciclopédias

COUTINHO, A.; SOUSA, J. G. de. *Enciclopédia da literatura brasileira*. 2.ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global, 2001. v.1.

Periódicos

A nova revista. Rio de Janeiro, 1896, n.1 a 9.
Gazeta de notícias. Rio de Janeiro, 1893.
O diário. Fortaleza, 1891, n.1 a 59.
O Pão da Padaria Espiritual. Edição Fac-similar. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, Universidade Federal do Ceará, 1982. 30 out. 1892
Revista do Brasil. 3ª Fase, ano IV, n.35, maio de 1941.
STUDART, Barão de. *Annaes da Imprensa Cearense. Catálogo. Separata do Volume Iº da Parte II do Tomo Especial da Revista do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.
TRAVAUX DE LITTÉRATURE. *L'Écrivain editeur 1. Du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle*. Genève: Adirel, 2001.

Textos consultados na internet

BRUCHARD, D. de. *A folha de rosto (ou rosto, frontispício, portada, página de rosto)*. S. d. Disponível em: <http://www.escritorodolivro.org.br>. Acesso em: 20 set. 2006.

Dissertações e Teses

ALCOFORADO, M. L. G. *As marcas da França nos romances de Adolfo Caminha*. São Paulo, 1982. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
BEZERRA, C. E. de O. *Cartas literárias*: questionamentos e comentários a propósito da contribuição crítica e literária de Adolfo Caminha. Fortaleza, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Ceará.
BRITO, L. *O Pão (1892-1896): veículo de divulgação literária e instrumentos de intervenção na realidade social cearense*. Assis, 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.

Bibliografia de referência

ABREU, C. de. Raimundo Antônio da Rocha Lima. In: LIMA, R. A. da R. *Crítica e literatura*. 3.ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968. p.69-82. (Coleção Carnaúba, 5).
ABREU, M. (Org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. 640p. (Coleção Histórias de Leitura).

______. *Os caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2003. 382p. (Coleção Histórias de Leitura).

ADORNO, T. W et al. *Teoria da cultura de massa*. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ALENCAR, J. de. Cinco minutos. In: ______. *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguillar Ltda., 1959. v.1.

______. *Diva*. São Paulo: Ática, 2003a. 95p. (Série Bom Livro).

______. *Lucíola*. 27.ed. São Paulo: Ática, 2003b. 127p. (Série Bom Livro).

ALENCASTRO, L. F. Vida privada e ordem privada no Império. In: VVAA. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. v.2.

ALVES, C. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. 1v.

AMBRIÈRE, M. *Précis de Littérature française du XIX siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990. 637p.

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1958. v.I. p.90. (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, 3).

ARAÚJO, E. *A construção do livro*: princípios da técnica de editoração. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 674p.

AZEVEDO, O. de. *Fortaleza descalça*. 2.ed. Tiragem especial. Fortaleza: UFC, Casa de José de Alencar, 1992. 376p. (Coleção Alagadiço Novo).

AZEVEDO, S. de. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976. 597p.

BÁEZ, F. *História universal da destruição dos livros*. Das tábuas da Suméria à guerra do Iraque. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 438p.

BARBOSA, J. A. *A tradição do impasse*: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo. São Paulo: Ática, 1974. 255p. (Ensaios, 8).

______. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.) *O livro do seminário. Ensaios. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982*. São Paulo: L. R. Editores, 1983. p.19-42.

BARREIRA, D. *História da literatura cearense*. Ed. Fac-similar. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1986. 4v.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 372p.

______. *Crítica e verdade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Debates, 24).

BAYARD, F. L'Image littéraire di financier dans la première moitié du XVII^{e} siècle. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, tome XXXIII, p.2-20, janvier-mars 1986.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores).

BEVILACQUA, C. *História da Faculdade de Direito do Recife*. Rio de Janeiro, [?] 1927. 2v. v.2.

BESSIRE, F. En belle forme de Livre. In: *Travaux de Littérature. L'Écrivain éditeur 1. Du Moyen Age à la fin du XVIII[e] siècle*. Genève: Adirel, 2001.
BOBBIO, N. *Os intelectuais e o poder*: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997. 187p.
BOBBIO, N. et al. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C. Varrialle, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luiz Guerreiro Pinto Cacais, Renzo Dini. 13.ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007. v.1.
BONNET, J.-C. Le fantasme de l'écrivain. *Poétique*, Paris, n.63, p.257-392, sept. 1985.
BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
_______. *História concisa da literatura brasileira*. 38.ed. São Paulo: Cultrix, 2001. 528p.
BOURDIEU, P. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das letras, 1996.
_______. *A economia das trocas simbólicas*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.185. (Coleção Estudos, 20)
_______. *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba, 2006. 270p.
_______. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2008. 556p.
BRAGANÇA, A. A política editorial de Francisco Alves e a profissionalização do escritor no Brasil. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. 640p. (Coleção Histórias de Leitura)
BREDIN, J.-D. *O caso Dreyfus*. Trad. Maria Alice Araripe de Sampaio Dória, Renata Maria Pereira Cordeiro. São Paulo: Página Aberta, 1995. 695p.
BROCA, B. *Papéis de Alceste*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. 397p. (Coleção Repertórios).
_______. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Academia Brasileira de Letras, 2005. 400p.
BULHÕES, M. *Leituras do desejo*: o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 242p. (Ensaios de cultura, 21).
BURKE, P. *A Escola dos Annales (1929-1989)*: a Revolução Francesa da historiografia. Trad. Nilo Odalia. São Paulo: Editora Unesp, 1997. 154p.
CAMARGO, M. de. (Org.) *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de História*. 2.ed. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003. 174p.
CANDIDO, A. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. 144p. (Passado e presente. Teses).
_______. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v.1. (Coleção Reconquista do Brasil, 2a. Série. v.177-8).
_______. *O romantismo no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2004. 95p.

______. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Humanitas, 2005. 112p.

______. Uma literatura empenhada. In: ______. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos, 1750-1880. 10.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

______. *Um funcionário da monarquia: ensaio sobre o Segundo Escalão*. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. 196p.

CARDOSO, G. P. *Padaria Espiritual: biscoito fino e travoso*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002. (Coleção Outras Histórias, 8).

CARDOSO, R. (Org.) *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica (1870-1960)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 360p.

CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados*: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. 196p.

CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 436p.

CASTRO, V. de. *A nova escola penal*. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1913. 387p.

CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (Org.) Introdução. In: ______. *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado, José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998. 2v. (Coleção Múltiplas Escritas).

CÉBRIAN, J. A. *O marechal das trevas*: a verdadeira história de Barba Azul. São Paulo: Planeta, 2006.

CHARLE, C. *Naissance des intelectuels (1880-1900)*. Paris: Minuit, 1990. 271p.

CHARTIER, R. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 1999a. 159p

______. *A ordem dos livros*. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary Del Priori. 2.ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999b. 111p. (Coleção Tempos).

______. Qu'est-ce qu'un auteur? Révision d'une génealogie. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Paris, 94e année, n.4, oct.-déc. 2000.

______. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002. 244p. (Memória e Sociedade).

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melin, Lucia Melin. 5.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. 996p.

COELHO NETO. *A conquista*. 3.ed. Porto: Livraria Cradron, 1921. 454p.

CORDEIRO, C. *Antigos e modernos: progressismo e reação tradicionalista no Ceará provincial*. São Paulo: Annablume, 1997. 280p.

COSTA, A. M. da.; SCHWARCZ, L. M. *1890-1914: o tempo das certezas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. 176p. (Virando séculos).

COSTA, E. V. da. *Da monarquia à república*: momentos decisivos. 7.ed. São Paulo: Editora Unesp, 1999. 490p.

COUTINHO, A. *Introdução à Literatura no Brasil*. 7.ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 1975. 392p.

DARNTON, R. *O beijo de Lamourette.* Mídia, Cultura e Revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. 330p.

______. *O Iluminismo como negócio*: história da publicação da "Enciclopédia" (1775-1800). Trad. Laura Teixeira Motta, Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 550p.

DIAZ, J.-L. Qual a genética para as correspondências? Trad. Cláudio Hiro, Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscrítica. Revista de Crítica Genética,* São Paulo, n.15, p.119-62, 2007.

DOSSE, F. *História do Estruturalismo I*. O campo do signo, 1945/1966. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. 447p.

DUFIEF, P.-J. Goncourt et Charpentier: le bibliophile et l'éditeur grand public. In: *Travaux de Littérature XV. L'Écrivain éditeur. 2. XIX^e^ et XX^e^ siècles*. Genève: Adirel, 2002. p.89-101.

EL FAR, A. *Páginas de sensação*: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

FEBVRE, L.; MARTIN, H.-J. *O aparecimento do livro*. Trad. Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Unesp, Hucitec, 1992. 570p

FILHO, D. P. (Org.) *O livro do seminário*. Ensaios. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: L. R. Editores, 1983. 302p.

FOOT, F.; LEONARDI, V. *História da indústria e do trabalho no Brasil*: das origens aos anos vinte. São Paulo: Global, 1982. 416p.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos, III).

FREITAS, B. de. *Poesias*. 2.ed. Fortaleza: Prêmius Editora, 2004.

PESSOA, F. Adolpho Caminha. In: *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro: Arthur Gurgulino, 1902. 295p.

FURST, L. R.; SKRINE, P. N. *O naturalismo*. Trad. João Pinguelo. Lisboa: Lysia, 1971. 100p.

GANDELMAN, H. *De Gutemberg à internet*. Direitos autorais na era digital. 4.ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2001. 333p.

GARRETT, A. *Lírica completa*. Viseu: Arcádia, 1971. 433p.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. 281p.

GIRÃO, R. *Geografia estética de Fortaleza*. 2.ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1979. 256p.

GÓES, F. *Panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

GOLDSTEIN, N. S. Namoro à luz natural. In: ALENCAR, J. de. *Diva*. São Paulo:Ática, 2003. 95p. (Série Bom Livro).

GUINSBOURG, J. (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 324p. (Coleção Stylus).

HABERMAS, J. O caos da esfera pública. Trad. Peter Neuman. *Folha de S.Paulo.* Mais! 13 ago. 2006. p.5.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*: sua história. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira, Geraldo Gerson de Souza. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 809p.

HOBSBAWM, E. *A era das revoluções*: Europa (1789-1848). Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira, Marcos Penchel. 14.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A indústria cultural. O Iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, T. W. *Teoria da cultura de massa*. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

IANNI, O. Leitura, escrita e cultura. In: LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001. 183p. (Série Temas, 76, Literatura brasileira).

JANOTTI, M. de L. O livro Fontes históricas como fonte. In: PINSKY, C. B. (Org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. 300p.

JOBIM, J. L. (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992. 448p. (Biblioteca Pierre Menard).

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A Formação da leitura no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1999. 374p. (Série Temas, 58 – Literatura brasileira).

______. *O Preço da leitura*: leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001. 183p. (Série Temas, 76 – Literatura brasileira).

LATTRE, A. de. *Le realisme selon Zola*: archeologie d'une intelligence. Paris: Presses Universitaires de France, 1975. 252p. (Collection Sup. Littérature Moderne, 6)

LE GOFF, J. ; NORA, P. (Org.) *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. 240p.

LIMA, A. A. *Estudos. Segunda série*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934. 328p.

LIMA, R. A. da R. *Crítica e literatura*. 3.ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968. 367p. (Coleção Carnaúba, 5).

LINS, O. *Guerras sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974a. p.65-90. (Coleção Ensaios, 2).

______. O escritor e a máquina editorial. In: ______. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974b. (Coleção Ensaios, 2).

LUCA, T. R. de. Fontes Impressas. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p.111-53.

MANGUEL, A. *A biblioteca à noite*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. 301p.

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira (1877-1896)*. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1996. (Coleção Coroa Vermelha, Estudos Brasileiros).

MARX, K. *O capital*. Crítica da economia política. Trad. Reginaldo Sant'Anna. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v.I, Livro Primeiro, p.81. (Coleção Perspectiva do Homem, 38 – Série Economia).

McMURTRIE, D. C. *O Livro. Impressão e fabrico*. 2.ed. Trad. Maria Luísa Saavedra Machado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

MENEZES, D. Rocha Lima e a ideologia cearense de 1870. In: LIMA, R. A. da R. *Crítica e literatura*. 3.ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968. p.4-67. (Coleção Carnaúba, 5).

MERQUIOR, J. G. *De Praga a Paris*. O surgimento, a mudança e a dissolução da idéia estruturalista. Trad. Ana Maria de Castro Gibson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. 334p.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 473p.

MICHON, P. Une édition manuscrite d'Eustache Deschamps: le Double Lay de la Fragilité Humaine. In: *Travaux de Littérature. L'Écrivain éditeur. 1. Du Moyen Âge à la fin du XVIII[e] siècle*. Genève: Adirel, 2001. 402p.

MOLLIER, J.-Y. Écrivain-éditeur: um face-à-face déroutant. In: *Travaux de Littérature XV. L'Écrivain éditeur 2. XIX[e] et XX[e] siècles*. Gèneve: Adirel, 2002. 462p.

MORAES, R. B. de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979. (Biblioteca Universitária de literatura brasileira, Série A, v. 6).

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1977.

MOTA, L. *A Padaria Espiritual*. 2.ed. Fortaleza: UFC, Casa de José de Alencar, 1994. 216p. (Coleção Alagadiço Novo, 50).

MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.

_______. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2.ed. Brasilia: Instituto Nacional do Livro, 1973. 3v. (Coleção Literatura Brasileira, 12).

NOGUEIRA, A. *O pensamento cearense na segunda metade do século XIX (Em torno do centenário de R. A. da Rocha Lima)*. Fortaleza: Instituto Brasileiro de Filosofia (Secção Ceará), 1978. 74p.

NOGUEIRA, J. *Fortaleza velha: crônicas*. 2.ed. Fortaleza: Edições UFC, 1981. 192p. (Coleção José de Alencar, 5).

NOVAK, M. da G.; NERI, M. L. (Org.) *Poesia latina*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 325p. (Coleção Clássicos).

NOVAIS, F. A. *Aproximações: ensaios de história e historiografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NOVAIS, F.; SOUZA, L. de M. e. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v.1.

ORY, P. ; SIRINELLI, J.-F. *Les intelectuels en France*. De l'affairs Dreyfus à nos jours. 3.ed. Paris: Armand Colin, 2002. 282p.

PALLARES-BURKE, M. L. G. *As muitas faces da história. Nove entrevistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2000. 348p.

PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira*: prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. 330p. (Coleção Reconquista do Brasil, 2a. Série, 131).

PERROT, M. O Olhar do outro: os patrões franceses vistos pelos operários (1880-1914). In: ______. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottman. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 332p.

PEYRONE, A. Minotauro. In: BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 939p.

PICCHIO, L. S. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho, Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 743p.

PINSKY, C. B. Apresentação. In: PINSKY, C. B. (Org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. 300p.

PONTE, S. R. *Fortaleza Belle Époque*: reformas urbanas e controle social (1860-1930). 2.ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999. 208p.

PRASSOLOFF, A. La littérature et le droit: introduction aus problèmes d'ordre juridique. *Le Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine*. Paris: Société d'Histoire Moderne et Contemporaine, 1994. n.3-4.

PUECH, J.-B. Du vivant de l'auteur. *Poétique*, Paris, n.63, p.257-392, sept. 1985.

RAMA, A. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985. 156p.

REID, M. George Sand: l'art et métier. In: ______. *Travaux de littérature XV. L'Écrivain éditeur. 2. XIX^e^ et XX^e^ siécles*. Genève: Adirel, 2002. p.57-75.

RICUPERO, B. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 287p. (Coleção Temas Brasileiros).

RIO, J do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. 405p. (Retratos do Brasil).

ROCHE, D.; CHARTIER, R. O livro: uma mudança de perspectiva. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Org.) *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p.99-115.

RODRIGUES, J. P. C. de S. Confraria de boêmios. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 1, n.7. p.68-9, jan. 2006.

ROSENFELD, A.; GUINSBOURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBOURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.264-5. (Coleção Stylus).

SANTIAGO, S. (Org.) *Carlos e Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. 614p.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. 8.ed. corr e actual. Porto: Porto Editora, 1975. 1224p.

SARLO, B. *Escenas de la vida posmoderna*: Intelectuales, arte y video cultura em la Argentina. 2.ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. 207p.

SCHNEIDER, A. L. *Sílvio Romero, hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005. 260p.

SCHWARCZ, L. M. *A longa viagem da biblioteca dos reis*: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. 558p.

SENNETT, R. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. 447p.

SEVCENKO, N. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das letras, 1998. v.3.

_______. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. rev e ampli. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1992. 278p. (Coleção Nossa Terra).

_______. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 583p.

_______. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. 501. p.1.

SOUZA, S. (Org.) *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. 448p.

SOUZA, S.; NEVES, F. de C. (Org.) *Comportamento*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002. 124p. (Coleção Fortaleza: história e cotidiano).

SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. *Fundamentos da crítica textual*: história, metodologia, exercícios. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. 408p.

SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, Qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. 203p.

TARASANTCHI, R. S. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006. 181p.

TEIXEIRA, I. Cem anos de Simbolismo: *Broquéis* e alguns fatores de sua modernidade. In: SOUZA, C. e. *Missal e Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção Poetas do Brasil).

VACHON, S. Le cas Balzac écrivain-éditeur. In: *Travaux de Littérature XV. L'Écrivain éditeur 2. XIX^e^ et XX^e^ siècles*. Genèves: Adirel, 2002. p.43-55.

VARELA, L. N. F. *Poesias completas de L. N. Fagundes Varela*. Org. Miécio Táti e Carrera Guerra. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1957. 3v.

VENTURA, R. *Estilo tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil – 1870-1914. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. 207p.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira.* De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 359p. (Coleção Documentos Brasileiros, 74).

________. *Estudos de literatura brasileira – 1a. Série*. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 4.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s. d. 382p. (Biblioteca Universitária, 2).

WELLERSHOFF, D. Literatura, mercado e indústria cultural. *Humbolt*, Hamburgo, n.22, p.44-8, 1970.

WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 900p.

ZOLA, É. *Do romance*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário, Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 213. (Críticas Poéticas, 3)

SOBRE O LIVRO

Formato: 16 x 23 cm
Mancha: 27,7 x 44,9 paicas
Tipologia: Horley Old Style 11/15
1ª edição: 2009

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi